

فصول

مجلة النقد الأدبي

قضايا الإبداع

(الجزء الثاني)

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد العاشر • العددان الثالث والرابع • يناير ١٩٩٢

٣
٤

فصول

مجلة النقد الأدبي

نصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب
رئيس مجلس الإدارة
سمير سرحان

رئيس التحرير

عزالدين إسماعيل

مستشار التحرير

زك نجيب محمود

سهير القلماوى

شوقي ضيف

عبد القادر القط

مجدي وهبة

مصطفى سوين

نجيب محفوظ

يحيى حقي

مدير التحرير

اعتدال عثمان

المشرف الفني

سعيد المسيرى

السكرتارية الفنية

عمام بكنهى

وليد منير

محمد غيث

أحمد مجاهد

أمال صلاح



● الأسعار في البلاد العربية

الكويت دينار واحد - الخليج العربي ٢٠ ريال قطريا - البحرين ٢٠٠٠ فلس - العراق دينار وربع - سوريا ٢٢ ليرة - لبنان ٢٠٠٠ ليرة - الأردن ١٦٠٠ فلس - السعودية ٣٠ ريال - السودان ١٠٠ قرش - تونس ٤٠٠٠ مليم - الجزائر ٢٤ دينار - المغرب ٦٠ درهماً - اليمن ٤٥ ريال - ليبيا دينار وربع - الامارات ٢٠ درهم - سلطنة عمان ٢٠٠٠ بيزة - غزة ٢٠٠ سنت -

● الأسعار في البلاد الأجنبية :

لندن ٤٠٠ بنس - نيويورك ١٥٠٠ سنت - الاشتراكات :

- الاشتراكات من الداخل

عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشا + مصاريف البريد ١٠٠ قرش ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية

الاشتراكات من الخارج

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً للهيئات - مضاف اليها

مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ٥ دولارات) (أمريكا وأوروبا - ١٥ دولاراً)

ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

● مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج . م . ع .

تليعن المجلة ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨ - ٧٦٥١٣٦

الإعلانات تنقل عنها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين

- أما قبل رئيس التحرير ٤
- هذا العدد التحرير ٥
- جنى وهبة :
- ١٠ ثروت عكالة العالم الكبير والمفكر العظيم ...
- ١١ عمرو أمين العالم قضية الإبداع وأقاليمها الحرفية ...
- ١٨ عبد الظاهر مكنوى الأزمة أم الإبداع ...
- ٣٧ صلاح قصبر أنطولوجيا الإبداع الفني ...
- ٥٠ هدى الرخاوى طاقة العدوان وحركة الإبداع ...
- ٦٧ نيلة إبراهيم خصوصيات الإبداع الشعبي ...
- دو المعرفة الخلفية
- ٨٣ همد مفتاح في الإبداع والتحليل ...
- عن الشعر واللغة غير العقلانية د. فكتوكسكى
- ٨٨ ترجمة : مكارم الفخرى نوحيد الخلق في إبداع فنان ...
- ٩٨ وهب محمد إبراهيم الاختراع والإبداع
- ١١٤ عصام جبر في كتاب العملة :
- التوابع الأدبية
- تجربة نقدية
- قراءة لغوية في مسرحية « البحر »
- ١٢٥ محمد عبد المطلب لانس داور
- عروض كتب
- الجلود السوسيو تاريخية لحركة الإحياء
- قراءة في كتاب « قصيدة المنفى » تأليف : مدحت الجبار
- ١٤١ عرض : عبد العزيز موالى دراسات في الشعرية :
- الشأن لولوجيا تأليف : مجموعة من الأساتذة الجامعيين
- ١٤٨ عرض : محمد الناصر العجوى تطبيق
- الرواية الصحيحة المفترضة لمعلقة
- ١٦٩ فضل بن هيار الميزرى عمرو بن كلثوم
- رسائل جامعية
- مفهوم الواقعية في أدب
- محمد الهدوى القصصى
- ١٩٠ عرض مصطفى عبد الشافي مصطفى
- وثائق
- يد الشهاب : آراء حول الاستعارة تأليف : لوفيفرنت هابنرغس
- ١٩٥ ترجمة : سعاد الخانع جندوى الشعر وجندوى النقد
- جندوى الشعر وجندوى النقد تأليف : ت. س. إليوت
- ٢٢٩ ترجمة : ماهر شفيق فريد الأدب المقابل وبداية الأدب
- المقارن تأليف نجيب الخداد
- ٢٤٥ تطبيق وتقديم : مدحت الجبار
- ٢٦١ كشف المجلد العاشر التحرير
- This Issue ٣

قضايا الإبداع

(الجزء الثاني)

أما قبل /

فقد طرح ديكارت على العالم ذات يوم « الكوجيتو » الخاص به (أنا أفكر فأنا إذن موجود) ، جاعلاً الفكر بذلك هو الدليل إلى الوجود والمنعني له . وأرجو ألا يكون من باب المغامرة غير المأمونة أن نفكر اليوم في تحويل هذا الكوجيتو أو تحويله إلى صيغة أخرى هي : « أنا أعرف فالعالم إذن موجود » ، لتكون المعرفة عندئذ هي الدليل على الوجود ولكنها غير سابقة عليه . ذلك بأن فعل التعرف لا يشيء موضوعه وإنما ينشئ موضوعه . وإذا نحن نظرنا في المعنى الإنسان كله على مدى الزمن لأدركنا أن غايته القصوى كانت المعرفة . والمزيد من المعرفة . ولعله لم يتضح في زمن ما أن هم الإنسان الأكبر في الحياة هو المعرفة بقدر ما يتضح في زماننا . وأوشك أن أقول إن العالم في هذا الزمن يتحول على نحو لا يخفى على المراقب من فعل التفكير إلى فعل التعرف شيئاً فشيئاً . هل هذا صلة بالغابات العملية (البراجماتية) التي تزاخم الفكر للوجود وتحاول زجره عن موقع الصدارة ؟ هذا فرض جائز ، وقد تكون هناك فروض أخرى أقل أهمية في تفسير هذا التحول . ولأن الرغبة في المعرفة وللمزيد منها هي الدافع المتسلط على النشاط الإنساني والموجه له ، ولأن هذا النشاط قد امتد إلى أدق دقائق الوجود لكي يكشف عنها ، فإن كم المعارف التي تحققت وتراكمت في زماننا هذا ، والتي مازالت تتحقق وتتراكم ، قد صار معجزاً للتصور . وهكذا أصبح فعل التعرف تحقيقاً للموجود وليس للغائب ، للواقع العيان وليس للمنصور .

وأمام هذا الكم المهل من المعرفة المتحفة يوماً بعد يوم ، كان لابد - الناساً للفائدة - من تصنيف المعرفة التي أصبحت متاحة في كل قطاع من قطاعات المعرفة ، وتطوير نظم « كمبيوترية » لتيسير الحصول عليها .

حقاً إن مبدأ تصنيف المعرفة ليس جديداً ، فمنذ زمن بعيد صنفت المعاجم اللغوية كما صنفت الموسوعات أو دوائر المعارف العامة . لكن المعرفة في زماننا فرضت لنفسها لونا من التصنيف النوعي في فروعها المختلفة لعله - لكثرة وتنوعه - قد صار هو نفسه في حاجة إلى تصنيف . ولعل نموذج التصنيف الذي سأحدث عنه وشيكاً يدل دلالة كافية على المدى البعيد من التحري الذي وصلت إليه عمية تصنيف المعرفة . فبين يدي الآن تصنيفان : الأول منهما صنعة رودا توماس ترب ، وعنوانه « الموسوعة العالمية للاقتباسات » The International Thesaurus of Quotations ، نشرته سلسلة بنجوين في عام ١٩٧٣ ، والأخر صنعة جونانان جرين ، وعنوانه « معجم الاقتباسات المعاصرة » A Dictionary of Contemporary Quotations ، نشرته سلسلة بان في عام ١٩٨٢ . ومن الواضح أن العمل هنا انصب على ما سمي الاقتباسات . ولكن ما هذه الاقتباسات ؟ إنها نصوص قصيرة ، قد تكون في جملة واحدة ، بسيطة أحياناً ومركبة أحياناً أخرى . وهي نصوص ينتزعاها المصنف من سياقاتها لدى كتاب وأدباء مرموقين ، تختلف أزمانهم أو تتحد ، كما تختلف بيئاتهم ولغاتهم ، فهي إذن مستخرجة من نطاق واسع جداً من الكتابات . وهي اقتباسات مختارة بعناية ، ونتيجة ليقظة وتنبه شديدين ، لأن انتزاع نص من سياقه لكي يقف بعد ذلك منفرداً ودالاً بذاته لا يثنأ إلا لعين بصيرة . وهي في الغالب نصوص كثيفة المعنى ، ولكنها أيضاً موحية . وعلى الجملة فمن الممكن أن نقول إن كل نص منها يطرح معرفة حبيبة بموضوعه . وقد اجتمع لكل من المصنفين قدر كبير من هذه النوعية من النصوص الدالة بذاتها ، والصالحة في الوقت نفسه لأن تكون حافزاً على مزيد من التعرف . ولكن حشد هذه الاقتباسات بين دفتي كتاب حيثما اتفق لم يكن ليؤدي الغاية القصوى من النفع المرجوة منها ، ومن ثم برزت ضرورة تصنيفها أبجدياً كما تصنف المعاجم والموسوعات . وكان لابد عندئذ من جمع الاقتباسات المختلفة ، الواقعة في قطاع معرفي واحد ، أو التي تلتزم حول موضوع بعينه ، تحت المدخل الدال عليها ، ثم كان التصنيف الأبجدي هذه المدخلات .

وعلى سبيل المثال فلنأخذ نقرأ في حرف الـ (C) هذا المدخل : Creation ، أي الإبداع ، فنجد جملة الاقتباسات التي اختارها المصنف من كتاب مختلفين في الزمان والمكان واللغة ، التي تتصل اتصالاً مباشراً بموضوع الإبداع . وبعض هذه الاقتباسات يتعلق بشخص المبدع ، وبعضها يتعلق بالإبداع ذاته ، وبعضها يجمع بينهما .

في المصنف الأول نقرأ - على سبيل المثال - قول « سنيكا » : « إن الفنان ليجد في عملية التصوير متعة تفوق تلك التي يجدها عند فراغه من الصورة » ، وقول « أسكار وايلد » : « إن الخيال يحاكي » أما الروح النقدية فهي التي تبديع » ، وقول « برنارد شو » : « إذا أنا قهدت المستقبل فإنني بذلك أقيد إرادتي » ، وإذا أنا قهدت إرادتي فإنني بذلك أخفق الإبداع » . وفي المصنف الثاني نقرأ قول « ماكس إرنست » : « ليس هناك ما هو غامض في شأن الأصالة ، ولا ما هو وهمي ، فالأصالة هي مجرد خطوة مجاوزة » ، وقول « بول جودمان » : « كل الناس مبدعون ، ولكن قلة منهم فنانون » ، وقول « هوربا بوي » : « ينبغي أن يدرك الفنان أنه لا يبدع - إنه يجمد » . إلخ . وهذه الأقوال وتلك تضرب في الصميم من قضية الإبداع .

وعلى هذا النحو يكتسب تصنيف الاقتباسات بعداً معرفياً ، ويدخل ضمن التصنيفات المتزايدة لشئ أفق المعرفة الإنسانية .

رئيس التحرير

هذا العدد

المختلفة في تلك المجالات . وهو يلاحظ دائماً في هذه المجالات أنه حل الرغم من خصوصية الإبداع وفردته ، يظل متسبباً إلى دلالة كلية عامة ، كما يظل مشروطاً بشروط موضوعية لتحققه في المستوى الذي يمنحه صفعة الإبداع عن جدارة . ومن هنا فإنه إلى جانب اعترافه بفردية المبدع ، وبالإبداع في الشكل الدال ، خصوصاً في مجال الأدب والفن ، يؤكد الدور الاجتماعي والتاريخي الذي يرفد هذا الإبداع ، ويمنحه قيمته المعرفية .

● ثم تأن دراسة عبد الغفار مكاوي ، التي تحمل عنوان « الأزمة أم الإبداع : محاولة لتفسير بداية الإبداع الفلسفي » . وإذا كانت الفلسفة منذ بداياتها الأولى قد واجهت أزمة الوجود فإنها لم تشرع في مواجهة أزمتها الخاصة إلا عندما اشتد وعيها بدانها ، وذلك في العصور الحديثة نسبياً . ومن هنا كانت وقفة الباحث مع أربعة من أعلام الفلسفة في العصور الحديثة ، هم : ديكارت وكانط وهيجل وهيرل .

ومنذ البداية يحزو الباحث إلى الأزمة دوراً إيجابياً فاعلاً ، فهي - في منظوره - وراء كل جديد مغاير لما سبقه في مجال النشاط الفكري الفلسفي وغير الفلسفي . ومفهوم « الأزمة » عنده يتحدد في « التناقض » بشقيه : المنطقي - الجدلي والزمني - التاريخي . وعلى هذا الأساس كانت وقفته مع أولئك الفلاسفة . ذلك بأن ديكارت - في رأيه - قد هاب التناقض المائل في حيرة الفكر مع نفسه ، فتشكك في كل شيء ، ولكنه لم يجد مناصاً من إثبات حقيقة وجود الفكر وبقائه من خلال الشك نفسه ، ومن ثم انتقل ديكارت إلى إثبات وجود « أناه » المفكر . أما كانط فقد انطلق من رؤيته للتناقض على أنه مجرد مظهر وهم خادع من أوهام العقل الخالص ، مبيناً كيف أن تناقضات المعرفة ، وكذلك التناقضات التي يقع فيها العقل نتيجة لطموحه إلى معرفة المطلق دون أساس تجريبي أو عملي يستند إليه ، هي ظواهر حذبة أوهائية للمعرفة ، ينبغي تجنبها إذا أردنا للفلسفة أن تكون نقدية وعلمية . وأما هيجل - ومعه كوكبة الجدولين على اختلاف تصوراتهم لماهية الجدول وأشكاله - فلا ينفي الجدول ، بل يؤكد وجوده ، وأنه عنصر أساسي في المعرفة ، ومحرك للفكر وللواقع جميعاً ، وأنه روح المنهج الجدلي ، الذي زعم هيجل أنه المنهج العلمي الوحيد ، وأراد له أن يجت

● في هذا العدد تستأنف « فصول » مناقشاتنا لقضية الإبداع وما يفرع عنها من مشكلات ، لا لكي تصل إلى نهاية للنظر في هذه القضية ، فلا نهاية للنظر في الأمور المعرفية ، ولكن لأن ما تقدمه هنا ، بالإضافة إلى ما قدمته في عددها السابق ، يوشك أن يجيب عن معظم الأسئلة المثارة حول هذه القضية ، قديماً وحديثاً ، كما أنه يصلح ركيزة طيبة لأي محاولة - مستقبلًا - لمعاودة النظر فيها ، أو طرح أسئلة جديدة تتعلق بها .

ولأن قضية الإبداع أوسع نطاقاً من أن يحيط الفكر الأدبي والتقليدي وحده بأبعادها المختلفة جميعاً ، أو أن يسبر أغوارها البعيدة ، ولأنها في وضعيتها الأصلية كانت - أو صارت - قضية معرفية من الطراز الأول ، كان من الطبيعي أن تفسح فصول صدرها - وهي المختصة في النقد الأدبي - لجملة من النظم المعرفية ، التي تقع قضية الإبداع - على نحو أو آخر - في دائرة اهتمامها كذلك ، إيماناً بأن الظاهرة الواحدة قد تكون من التعقيد - كما هو الحال في ظاهرة الإبداع - بحيث يتحتم تضافر النظم المعرفية المختلفة على تحليلها وفهمها .

● من هنا يبدأ هذا العدد بوقفة ثنائية مع الفكر الفلسفي ، لا في تأمله في الوجود الخارجي فحسب ، بل في تأمله لذاته كذلك ، بوصفه نشاطاً إبداعياً .

● وقد توجهت المجلة بمجموعة من ثمانية أسئلة إلى محمود أمين العالم بوصفه مشتغلاً بالفلسفة والنقد ، منها ما يتعلق بالإبداع الفلسفي والفكري بعامة ، ومنها ما يتعلق بالإبداع في مجال الأدب والفن ، ومنها ما يتعلق بما يسمى النقد الإبداعي ، فضلاً عن تعلقها بجملة من القضايا التي تتعلق بشروط عملية الإبداع . . إلخ وتشكل إجابات الكاتب مقالاً متصلاً ومتسقاً ومتربطاً ، عالج فيه الكاتب هذه القضايا من منطلقات فكرية واضحة ومهذبة ، سواء فيما يتعلق بمفهوم الإبداع في ذاته ، أو في تحقيقه العمل على المستوى الفكري والعلمي والتاريخي والاجتماعي ، فضلاً عن المستوى الأدبي والنقدي . وهو يلخص هذا المنطلق في أن كل إبداع هو كيان مستقل و متميز بذاته ، ومكتمل بعناصره وتكويناته ، دون أن يعني ذلك الانقطاع عن مصادر هذه العناصر والتكوينات . ومن هذا المفهوم الأساسي يتجه الكاتب إلى امتحانه في أشكال الإبداع

ويعد أن يستعرض الباحث بعض المراحل التاريخية لعلم الجمال ، ويرصد تطور مفهومه ، يخلص إلى قضية جمالية يسمي إلى إثباتها ، مؤداها أن الفن أسلوب أو مستوى من الوجود ، وليس شكلاً من أشكال الوعى .

ويعقد الباحث حواراً مع الآراء المخالفة لهذا الفهم ، التي اكتسبت شهرتها وحظوها دون استحقاق نتيجة لكثرة ترددها .

ومنذ البداية يحدد الباحث مستويين ينتسبان إلى الظاهرة الفنية ، دون أن يمثل أى منها عملاً فنياً : الأول هو ما يسميه الطابع الفنى ، الذى يتسلل إلى ممارسات الإنسان فى الدين والعلم والفلسفة والعمل ، والثانى هو ما يطلق عليه الوصف الذى يدرجه فى النسيج الفنى ، هل نحو ما يظهر فى الحلم واللعب والسحر والأسطورة .

ثم يعرج الباحث على مشكلة الجمال والقيمة يؤكد اقترانها ، على أساس أن الضرورات التى تتحول إلى إمكانات أو مادة غفل لابد أن يُتخَب منها ما يصلح أن يكون وسيلة إلى تحقيق الغاية ، فتفاضل الممكنات وتتراتب . والقيمة عندئذ هي الوعى بالممكنات ، واختيار للغايات والوسائل ، وتأثير فى العالم .

وعرض الباحث للرؤية الفنية بوصفها تقيض ما يسميه سارتر « روح الجسد » ، ويقول إنها تدنو من تعريف بروسست للفن بوصفه إعادة اكتشاف للواقع والسيطرة عليه ، وطرحه أمام أعيننا . ثم يتساءل الباحث : لماذا يقترن الفن بإثارة الانفعال ؟ ثم يجيب بأن الانفعال هو التعبير الإنسان عن حصيلة ما يظفره الإنسان ، وأنه القرن الإنسانى المباشر لأية ممارسة .

وأخيراً يتناول الباحث موضوع الحب والمرأة والشباب بوصفه موضوعاً دائب التردد فى معظم الآثار الفنية ، فيرصد أسبابه ونتائجه ، ويحلل السياقات الإبداعية لهذا الموضوع .

● ثم تأتى الدراسة الثالثة فى هذا العدد فتتقلنا إلى مجال معرفى آخر - بعد المجالين الفلسفى والجمالى - هو المجال النفسى . ذلك بأن مدارس علم النفس ، على اختلاف منطلقاتها وآلياتها ومناهجها بصفة عامة ، قد وجدت من حقها المشروع أن تعرض لقضية الإبداع بعامة . والإبداع الفنى على وجه الخصوص .

وفى هذا الإطار تأتى دراسة يحيى الرخاوى تحت عنوان « طاقة العدوان وحركة الإبداع » ، وفيها يحاول الباحث أن يربط بين طبيعة العدوان وجوهر الإبداع فيها يتفقان فيه أو يختلفان على حد سواء .

يبدأ الباحث فيميز العدوان عن العدوانية بأنه خريزة إيجابية لحفظ الفرد والنوع ، كما يميز بين « الإبداع الخالقى » و « الإبداع التواصل » ، مؤكداً أن الإبداع الأول هو القادر على استيعاب طاقة خريزة العدوان الإيجابية ، التى تطورت فجاوزت غاية حفظ الفرد والنوع إلى غاية أهل هي الارتقاء بالإنسان إلى ما يميزه بوصفه إنساناً .

المناهج السابقة ويلقى بها فى غياهبات الموت والبل والنسيان . ثم يأتى هيرل صاحب فلسفة الفينومينولوجيا أو الظاهراتية ومؤسس منهجها ، فيكشف عن تناقضات النزعة النفسية فى المنطق والرياضيات ، فضلاً عن نسبيتها الخطرة ، ثم لا يلبث أن يخرج من هذا التناقض ليؤكد حقيقة الفكر وموضوعيته ، ويردد نداهه الشهير : « فلنرجع إلى الموضوعات ذاتها ! » ، أو بالأحرى فلنلحس حقائقها الموضوعية الثابتة وكأننا نراها رأى العين .

ويستخلص الباحث أن التناقض وحده صراع متفاعلة بين طرفين متلازمين ، يشترط أحدهما وجود الآخر ويستبعده فى وقت واحد ، وأن التناقض المنطقى ، الذى يحتتم على كل فكر صادق وعلم دقيق أن يستبعده ويقضى عليه ، لا ينفى وجود التناقض أو التناقضات الجدلية فى الواقع والمعرفة السائدة . ومن ثم تبرز أهمية « المنهج » / المشروع ، الذى يبدأ ولا ينتهى ، ويكون ثمرة جهد صبور ، وقادراً على التعايش مع مناهج أخرى وقبورها .

ويتمشى الباحث إلى أن اللحظة التاريخية والحضارية التى نحيهاها اليوم تلزمتنا الالتفات إلى واقعنا الذى يكاد يصرخ مطالباً بمصباح المنهج الكفيل بتبديد ظلماته ، ونحطى عثراته وسقطاته ، بعد أن عانينا « القلق المنهجي » عمراً يقارب عمر النهضة العربية الحديثة - إن لم يكن يناهز عمر عصر التدوين - حتى أصبح قلقاً متسلطاً ، جعل البعض يذهب إلى أننا نعال من فية المنهج ، والبعض الآخر يذهب إلى أن السبب هو القوضى المنهجية والصراع المحتدم بين المناهج المختلفة (النابعة من ثقافتنا أو المستعارة من ثقافة الآخر) ، فى حين نادى فريق ثالث بمنهج قومى مستقل ، تمثل فى « مشروع نهضوى » كثر الحديث عنه فى السنوات الأخيرة . ولعل هذه التناقضات التى تمثلت - وما زالت تمثل - فى فكرنا وحياتنا ، وتمثل أزممتنا الراهنة ، أن تتمخض عن فكر جديد وحياة مغايرة ، فالأزمة هي أم الإبداع .

● ومن مستوى الفكر الفلسفى البحث نتحرك إلى مستوى الفلسفة الجمالية أو فلسفة الفن على وجه التخصيص ، وهى الفلسفة التى حاولت أن تخرج من عبادة الفلسفة الفضاضة فى منتصف القرن الثامن عشر على يد المفكر الألمانى باومجارتن ، لتستقل بالحقل الخاص بالمعرفة الجمالية ، ولتؤسس ما يسمي علم الجمال (الإستطيقا) .

وفى هذا الإطار نلتقى بصلاح قصوه فى مقالته « أنطولوجيا الإبداع الفنى » . ومع أن البحث فى الأنطولوجيا يشكل ركناً أساسياً من أركان الفلسفة التقليدية العامة فإن الباحث سرعان ما يضعنا فى قلب علم الجمال ، فمن باب هذا العلم كان مدخله .

يبدأ الباحث بأنه يطرح السؤال القديم الجديد : ما الفن ؟ وما طبيعة العمل الفنى ؟ وبم يتميز الإبداع الفنى ؟

وواضح أن هذا السؤال المتشعب يقع فى نطاق علم الجمال ، الذى يهدف أساساً إلى البحث فى المعرفة الحسية .

وازدواج مسار عملية الاحتمال (من المؤدى الشعبى إلى الجماهير الشعبية ، ومنها إلى المؤدى الشعبى مرة أخرى .. وهكذا) .

أما خصوصية التأليف فى الأدب الشعبى فتكمن أساساً فى جهولية المؤلف ، كما تكمن - على مستوى تال - فى قدرته على التغير والتحول من خلال عمل الرواة المبدعين . كذلك فإن نصوص الأدب الشعبى شديدة الصلة بعضها ببعض ، وهى تتكامل فى إطار الفكر الكلى المتكامل . ومن خلال المثل الشعبى والحكاية الشعبية والأغنية الشعبية تحاول الباحثة أن تدلل على ما يميز الأدب الشعبى بوصفه إبداعاً جامعاً عن الأدب الفردى .

وترصد الباحثة خصوصية جماليات الإبداع الأدبى الشعبى لتحليلها فى جملة من السيات ، تتمثل فى اتصال الواقع بالواقع من خلاله ، وتعامل النص الشعبى مع أنماط نملة لأوضاع اجتماعية لا مع شخص ، والبساطة التى تختلف أساساً عن السطحية ، وعلبة أسلوب الإضافات فى النص على الأسلوب التزمى ، والتكرار بما هو سمة بلاغية واضحة ، لها وظائفها التأثيرية المؤكدة .

أما عن علاقة الواقع بالواقع فى الإبداع الشعبى فلها ثلاثة روافد : رافد الطبيعة ، ورافد الجول إلى التجسيد ، ورافد العالم الغيبى . وأخيراً تربط الباحثة بين الشكل والوظيفة من خلال تحليلها لخصوصية الأجناس الشعبية الأدبية ، حيث يمثل كل جنس فى حد ذاته كينونة واقعية حتمية ، وكأنه ظاهرة طبيعية مستقلة بذاتها ، ومتشابهة مع الظواهر الطبيعية الأخرى .

● ثم نتقل مع محمد مفتاح إلى ثلق معرفى آخر ، تتضافر فيه المعارف النقدية المعاصرة مع العلم الذى يراه له أن يجل عمل السبرناطيقا ، وهو ما يعرف بالذكاء الاصطناعى . ومن هنا يحددنا الباحثة عن دور المعرفة الخلفية فى الإبداع والتحليل . وهذه الدراسة تقوم على نفى الفكرة القائلة بوجود مسارين متوازيين لا يلتقيان : مسار المبدع ، ومسار الناقد ، حيث يرى الباحث أن الدراسات النفسانية الجديدة تقدم نظريات ومفاهيم تجعل المبدع والمحلل خاضعين للعمليات الذهنية نفسها التى تحكمهما معاً . وقد بدأ الباحث دراسته بتوضيح بعض النظريات والمفاهيم ، مثل نظرية التناص ، التى تطالبنا بمراجعة مفهوم الإبداع حتى لا يبقى مفهوماً مجرداً متعالياً ، حيث صار من الأولى الحديث عن الإنتاج وإعادة الإنتاج .

كما أشار الباحث إلى نظرية بورس التى قامت على المسلمة نفسها بأن عملية الإبداع وعمليات الإنتاج وإعادة الإنتاج والهدم والبناء تنطلق من شىء ما ، أى من نواة أو رحم . وقد صاغ بورس عدة مفاهيم تؤكد هذا الرأى ، منها مفهومان أساسيان هما مفهوم « المؤولة » ومفهوم « السيورة الدلالية اللامتناهية » . ويمكن عد هذين المفهومين موازيين لنظرية التناص ، كما يمكن عد السيميوطيقا البورسية أساساً من الأسس التى قامت عليها نظريات الذكاء

وفى سياق نظرية الفرائز يقارن الباحث بين الجنس والعدوان من حيث الطبيعة والمسار والتعبير والهدف والوظيفة . ثم يقدم الباحث تحفظين خاصين بالتاريخ التفسى لفظ أولاً ، وعلاقة العدوان بكل من الذكورة والأنوثة ثانياً .

وينطلق الباحث فيما بعد ليؤكد - من خلال سياقات التحليل والمقارنة - إسهام طاقة العدوان فى استيعاب التناثر البيولوجى التلقائى ، ومن ثم فى الحيلولة دون العودة إلى حالة السكون التى تمحو كل ما يتجه نحو الحركة والنشاط والقدرة على الخلق والإبداع .

وتأسيساً على ذلك يكون العدوان الإيجابى إسهاماً فى الإبداع ، بمعنى أنه العمل على كشف الجرح المشطه لاختراق طبقات الوسى الذان وتأكيد الوحدة والتميز عن الآخر ، والحيلولة دون التناثر فى شكل إبداع بديل (مجهض أو سلبى ، كما هو الحال فى بعض صور الجنون والانسحاب) . كذلك فإن طاقة العدوان بمعناها الإيجابى ترتبط بالمثابرة على إكمال حركة الإبداع وتصميمها ، حتى تخرق وهى المتلقى وتقلقه .

ويستتج الباحث فى النهاية أن غريزة العدوان أخطر من غريزة الجنس وأعمق منها هوراً ، وأن الفرصة المتاحة للتعبير عن العدوان فى حياتنا تبدو واهنة وهابرة لأن الإنسان يفتقر إلى الجهاز المناسب الصالح للتحكم فى هذه الغريزة بصورة مباشرة ، وأن إنكار هذه الغريزة أو إصهاها يعدّ ترخصاً خطيراً ، فى حين يعدّ ترويضها عن طريق التعليم الشرطى ، أو إيداعها عن طريق الإحلاء والتعويض ، وسائل مرحلية تعمق النمو فى النهاية .

ويدهو الباحث إلى دراسة أنواع الإبداع من منظور بيولوجى الجذور ، وظهفى المحتوى ، غائى الدافع ، لفتح آفاق جديدة لبحوث تبنى على تفرقة جديدة ، تسهم فى مسار الإنسان وتكامله .

● ومن حفل الدراسات النفسية نتقل مع نبيلة إبراهيم إلى حفل الدراسات الشعبية ، حيث تحدثنا عن وخصوصيات الإبداع الشعبى . وهى تنطلق فى دراستها هذه من حقيقة أولية ، ترى أن الإبداع الشعبى يمثل حتمية تشبه حتمية الفرائز ، وأنه عملية طبيعية ، تنتمى كل الانتهاء إلى العملية الحضارية إجمالاً . وبالرغم من أن التراث الشعبى يمثل الذاكرة الجماعية ، فهو قابل دوماً لاستقبال إضافات جديدة إلى نصوصه ، ومن ثم يحدث ما يسمى بالامتلاء الحضارى للنصوص . وهذا الامتلاء إنما يحدث من خلال مسارات ثلاثة : المسار الأول هو الذى يسمح بالإضافة المعرفية الكمية ، والمسار الثانى هو الذى يعاد فيه توزيع محتوى النصوص على الأشكال الجديدة ، والمسار الثالث هو الذى يلقى جوانب من القدم ليحل محلها ما هو جديد . ولخصوصية التعبير الأدبى الشعبى ملايح بارزة ، نخلص إليها الباحثة فيما يلى : المشافهة ، التى تعتمد على حاسة السمع فى عملية التوصيل ، وقابليته للتثبيت عن طريق الكتابة ، على نحو يسمح بتوليد عمليات أخرى للرواية الشفاهية ؛

الاصطناعي في وصف عملية الإنتاج والتلقى وتفسيرها ، وخصوصاً في استظهار مفهوم الفرض الاستكشافي .

وقد خرج الباحث عن النظرية المعرفية التي ينطلق منها الذكاء الاصطناعي ، والتي تتساءل عن كيفية اشتغال الذهن البشري بصفة عامة ، حيث تؤدي هذه المقاربة إلى دمج ما كان متوازياً . وإذا صحت هذه الخلاصة يكون لزماً علينا أن نسلم بأن المحلل والمبدع تتحكم فيهما الآليات نفسها .

وهنا تصبح المعرفة السابقة المخزنة في الذاكرة أساساً لإعادة إنتاج النصوص الأدبية والفنون وضروب السلوك البشري ، أو إنتاج معرفة شبيهة بها . فإذا كان لكل من المبدع والمحلل تجربة خاصة ، نجعل كلاً منهما يسير في مسار معين ، فإن كلاً منهما يسير من قبل المعرفة الخلفية المخزنة لديه في الذاكرة ، التي يحمل فيها الحيال عمله .

● ثم نفردنا دراسة فكتور شكولفسكي « عن الشعر واللغة غير العقلانية » ، التي ترجمتها مكارم الفعري ، من مستوى الفكر التأمل إلى مستوى الممارسة التجريبية . ذلك بأن هذه الدراسة تردنا إلى عملية الإبداع في جنس أدبي بعينه هو الشعر . وإذا كانت نبيلة إبراهيم قد حدثتنا عن الإبداع الجماهيري فإن شكولفسكي يتوقف بنا عند هذا اللون من الإبداع الفردي ، وهو الشعر ، حيث استقر في العرف الأدبي أنه إبداع باللغة . والسؤال الأساسي الذي تطرحه هذه الدراسة هو : أية لغة ؟ وذلك لتنتهي إلى حاجة الشاعر المبدع إلى لغة أخرى « غير عقلانية » .

وفيكتور شكولفسكي واحد من جماعة الأوبوايز ، وهي إحدى جماعتين تكونان المدرسة الشكلانية الروسية التي انبثق نقدها من تيارات الحدائث الشعرية في نهاية القرن الماضي وبداية القرن الحالي .

وتؤكد دراسة شكولفسكي كون الفكرة والكلام لا يكفیان للتعبير عن معاناة الملمهم ، ولذا فالفنان حُرٌّ في التعبير ، ليس باللغة المفهومة فحسب ، ولكن أيضاً باللغة الذاتية ، وباللغة التي لا تملك معنى محدداً ، وهي تلك اللغة غير العقلانية .

ويُعمل شكولفسكي من شأن الصوت في ذاته ، فالانفعال من الممكن التعبير عنه بحدث صوت خاص يعمل خارج المعنى ، أو بالرغم منه ، على إثارة استجابة المتلقى بصورة مباشرة . ومن خلال انتقاء الشاعر للأصوات يسمى إلى زيادة إيحائية أعماله ، مدلاً بذلك على أن تلك الأصوات تمتلك قوة خاصة .

ويشير شكولفسكي إلى الشحنات الشعورية التي تبثها بعض الأصوات دون الأخرى ؛ فصوت ما يثير الشجن ، وصوت آخر يبعث على البهجة ، وهكذا . ويستشهد شكولفسكي في معرض بحثه بكثير من النقاد والمبدعين الذين يعضنون رؤيته هذه ، من أمثال « جريمان » و « جرامو » و « ديكنز » و « فوننت » و « فالتين » . ويؤكد شكولفسكي كون الحقائق المستشهد بها ترغم

على التفكير في أن « اللغة غير العقلانية » لها وجود ، وأن وجودها لا يتعين في شكلها النقي فحسب ، بل يتحقق فيها كذلك بوصفها كياناً كامناً في داخلنا ، هكذا ، مثلما كانت القافية ماثلة بصورة حية في القصيدة القديمة ، دون أن يكون هناك وهي بها .

ويوازي شكولفسكي بين طبيعة اللغة غير العقلانية ولغة الحديث عند الطوائف الدينية ، تلك اللغة التي تبدأ بالحركات التلقائية الصامتة لجهاز الكلام .

ويتساءل شكولفسكي في النهاية : هل سيأتى الوقت الذي نكتب فيه باللغة « غير العقلانية » أعمال أدبية حقاً ؟ وهل سيكون هذا نوعاً أدبياً خاصاً ، معترفاً به لدى الجميع ؟ ويجيب شكولفسكي بأن هذا لو حدث فسوف يكون امتداداً للظاهرة التباين بين الأشكال الفنية . ويتضمن شكولفسكي مع « ي . سلافاتسكي » في قوله إنه « سيحل الوقت الذي لن ينتم فيه الشعراء في كتابة أشعارهم إلا بالأصوات وحدها » .

● وهل مستوى التجريب كذلك عاى دراسة وفاء محمد إبراهيم الفاحصة لعملية الإبداع في الفن التشكيل تحت عنوان « توحيد الخالق في إبداع فنان » . وتقف بنا هذه الدراسة على تجربة طريفة للفنان الكبير صلاح طاهر في تشكيل أكثر من خمسين لوحة من لفظ « هو » ، الدال على الخالق سبحانه وتعالى ، تكشف عن طبيعة العلاقة بين الإنسان وخالق الوجود .

لقد استطاع صلاح طاهر أن يحقق من خلال هذا الموضوع « هو » الجانب الصوري من شخصيته كأفضل ما يكون التحقق . وقد تطور هذا التحقق تدريجياً من لوحة خطية إلى لوحات تشكيلية بحث ، تحول اللفظ إلى معنى وقيمة فنية في آن واحد .

وقد اعتمدت الباحثة في تحليل هذه اللوحات على الوحدة التي تجمع الجوانب الأساسية للإبداع الجمالي ، ألا وهي خبرة المبدع ، والتذوق ، والعمل الفني . وقد اعتمدت في تحليل خبرة المبدع وبيان تطور الموضوع فكرياً ووجدانياً على الحوار معه وقراءة ما كتب عنه وما كتبه هو عن نفسه . واعتمدت في تحليل خبرة المتذوق على رصد التفسيرات المختلفة التي تنفجر داخل المتلقى عند مشاهدته تلك الصيغ والأشكال المختلفة لـ « هو » . وقد تحركت في تحليل العمل الفني على مستويين ؛ الأول : يختص بتحليل القيم التشكيلية للعمل الفني من حيث كونه عملاً فنياً تجريدياً يتعامل مع قيم تشكيلية بحث ، والآخر تطبيقي ، يستند على بيان الأساس الفكري والوجداني الذي ينطلق منه الفنان ، من خلال مجموعتين من اللوحات ، فوات خلفيتين متمايزتين ، إحداها معتمة والأخرى مضئية ، تكشفان عن نتائج المعاناة الوجدانية والتأملية في خط متصل منذ البداية حتى الذروة .

وتكشف الدراسة أن صلاح طاهر قد أراد من خلال موضوع « هو » أن يرد الكثرة الفيزيقية في الكون كله إلى وحدة ميتافيزيقية ،

ثم للمفهومين ، يقوم على مسلّمة أساسية بالفصل بين اللفظ والمعنى في الشعر ، لكنه يعجز عن القيام بهذا الفصل ، من حيث يوحد بين المعنى والصورة في أكثر كلامه عن « المعنى » ، ويجعل العلاقة بين اللفظ والمعنى علاقة روح بجسد ، مرة ، وعلاقة قالب بمادة ، مرة أخرى ، ثم يصرّح - أخيراً - بأن « المعنى مثال ، واللفظ حلوة » ، والمثال - بطبيعته - محدود ، لا يكاد يتغير ، فهضيق بذلك مجال « الأغراض » و « المعاني » أمام الشعراء المحدثين في عصره ، ويبرز تعصبه - الذي حاول إخفاءه - للقديما ، الذين مثّلوا - في النقد العربي القديم كله - « العصر الذهبي » للشعر ، عصر البناء والإحكام والإتقان ، الذي يتضامل لمآله كلّ إنجاز للمحدثين ، حيث لا يعدو إنجازهم « النقش والتزيين » ، مع الكلفة الظاهرة ! وعلى الرغم من أن ابن رشيق يلاحظ - مع ابن جني - « اتساع المعاني مع المولدين » بانتشار العرب في البلاد بعد الإسلام ، ويلاحظ - كذلك - خلّة « الاختراع » - في المعاني - عند بعضهم - كبشار وأبي نواس وأبي تمام وابن الرومي ، الذي يفضّيه بوضع مجرّد - فإنه يعود ليحتج لتعصبه على المحدثين بأن « العلوم والآلات ضعفت » - مرة - وبأن في المحدثين « من إذا أعطى الحقّ تعاطى فوقه » ، وادّعى على الناس الحسد ، وقال : أنا ولا أحد .. !

ويقدّر ما ضيق ابن رشيق على الشعراء في المعاني والأغراض ، عاد وضيق في اللغة نفسها - التي هي مجال « الإبداع » عنده - فنصّ على أن « للشعراء ألفاظاً معروفة ، وأمثلة مألوقة ، لا ينبغي للشاعر أن يعدوها ، ولا أن يستعمل غيرها » ، فانهى بالشاعر إلى أن يكون مجرّد « مستهلك » لمخزون جاهز ، يتصرّف فيه في حدود المألوف والمتعارف عليه .

حيث يرى أن « في الفن ، وبالفن وحده ، سوف نجد نفوسنا الضائعة ، فهو قد يكون البديل إذا ما وهى الإنسان وصحت روحه » .

ومن هنا فإن (هو) يتجلى في اللوحات ليس بمعنى حشد وجدان الأمة العربية ضدّ مجزئتها فحسب ، بل بمعنى « توحيد » بنية البشرية جمعاء إلى ما يندعها بالعمار ، وما يندد حضارتها بالفناء .

● وأخيراً يلق بنا عصام بى في دراسته عن « الاختراع والإبداع في كتاب المصنعة » هند مسلّة فأتينا أن نلم بها في العدد السابق ، الذي حاولنا في جزء كبير منه أن نلم بقضية الإبداع من المنظور النقدي العربي القديم .

وتقوم هذه الدراسة على محاولة استكشاف مفهوم كلّ من مصطلحي « الاختراع » و « الإبداع » ، اللذين يستعملهما ابن رشيق في كتابه ، وتعرف خلفيّة كل مفهوم منهما ، بالعودة إلى ما يتصل به من قضايا أثارها ابن رشيق ، أهمها قضيتا : اللفظ والمعنى ، والقديما والمحدثين .

فابن رشيق يجعل « الاختراع » خاصاً بالمعنى ، من حيث هو « خلق المعاني التي لم يسبق إليها ، والإتيان بما لم يكن منها قط » ، أما « الإبداع » فهو خاص باللفظ ، لإتيان الشاعر « بالمعنى المستظرف » الذي لم تجر العادة بمثله ، والذي يتكشف في الأخير - عن أنه - هو نفسه - المصطلح الذي بدأ عبد الله بن المعتز استخدامه حين ألف كتابه « البديع » .

ويلاحظ الباحث أن استخدام ابن رشيق للمصطلحين ، ومن

إلى القارئ العزيز

بظهور هذا العدد تكون « فصول » قد أنجزت مشروعاتها في تأسيس فكرنا النقدي على المستويين النظري والعمل ..

وبهذا العدد ينتهي لقائنا المنتظم ، الذي دام أحد عشر عاماً ، ولكن علاقتنا التي توثقت خلال هذه الحقبة المباركة وقبلها لن تنقطع ، بل ستظل موصولة بإذن الله ، ولكن عبر أشكال أخرى من التواصل .

رئيس التحرير

الدكتور مجدى وهبة • العالم الكبير والمفكر العظيم

ما أصدق الشاعر اليوناني ميتاندر حين قال : ألا ما أنبل الإنسان حين تتجلى فيه إنسانيته . وإذا ما حاولت أن أصف إنساناً بما وصف به هذا الشاعر الإنسان النبيل لوجدت أنك أنت أولى بهذا الوصف .

كان أول ما عرفته مع بداية الخمسينيات قارئاً له فأعجبت به . ومع أوائل الستينيات كان له منه إلى عون مشكور حين قام بالترجمة الفورية من الفرنسية إلى الإنجليزية لمحاضرات مؤرخ الفن الفرنسي رينيه ويج بالجامعة العربية ، وإذا نحن بعد صديقان ، لم تشب علاقتنا على امتدادها شائبة ما . ومع سنة ١٩٦٦ وكنت وزيراً للثقافة وجدته خبر من أستاذين به في شئون العلاقات الثقافية الخارجية فاستدت إليه وكالة وزارة الثقافة في هذا المجال ، فإذا هو - بشهد الله - يبذل الجهد كله ويضطلع بتلك الشؤون الثقالية غير اضطلاع في تفان وإخلاص من كلمة لا مثيل لها شخصت عن صلات بين وزارة الثقافة وبين الهيئات الثقافية الخارجية عادت بالنفع الكثير الذي تدبى له به مصر . وحين كان المهدي الألفي لمدينة القاهرة الذي أحيت وزارة الثقافة سنة ١٩٦٩ كان هو حامل العبء الأكبر في ذلك العمل الذي وصفه رئيس الجمهورية جمال عبد الناصر يومذاك في خطابه بأنه الرد الثقافي على الهزيمة العسكرية . فلقد امتزج عمله دوماً بالحب إذ كان يؤمن أن العمل لا يقوم ولا يتم إلا من حب .

وما أحسب طالباً ممن تتلمذوا على يدي هذا الأستاذ الجليل بجامعة القاهرة - وما أكثرهم - لا يعرف له الإخلاص العميق والعلم الوثير مع الفواضح الجمة والمطاء السخي دون من أو ترقب جزاء . وما من شك في أن ما قدم من مؤلفات شائعة وأبحاث شائعة ودراسات جادة وفراجم متممة ومعاجم أدبية وفنية لم يسبق إليها وقواميس لغوية على نمط جديد لا ضريب لها . . . ستبقى الأدهر خالدة بتخلود اسمه ، فهي نتاج علم واسع أصيل لا يقوى على تحصيله إلا القليل النادر . وما كان هذا النتاج الغزير إلا من إلمامه العميق الذي قل أن يعمر قلب بمثله - بلغات شتى كالإنجليزية والفرنسية والإيطالية واليونانية واللاتينية والعربية . ولم ينس جميع اللغة العربية بمصر هذا الرجل النابه الفريد نفسه إنه ليكون عضواً من بين أعضائه .

وبشأن القدر مع ظروف سياسية قاسية أن يمتحن مجدى وهبة فتصامير أملاكه وأملاك أسرته ، فما هو هذا لمجدى من كيان ، بل ظل على شجاعته ولبابه وانكبابه على العلم والتأليف والمطاء . بل لقد كتبت هذه المحنة أكبر حافز له على أن يصل العلم والتأليف والمطاء بجهد أبدي وطاقة أوسع وكم كان مجدى مع هذا كريماً الكرم كله ، يسخو بما يملك ، قل ثراؤه أو أكثر ، بل كان مع قلة ثرائه أجود منه مع كثرته في سرية وكتبان . وكم من أسر محمد له إلى اليوم رعايته لها ومولاه لأبنائها ، لا فرق عنده بين عقيدة وعقيدة .

عرفته يواسي الصديق وكان أولى به أن يواسي نفسه في تلك المحن التي توالى عليه . كما عرفته يرد الإساءة بالإحسان ، فما تركت إساءة في نفسه أثراً ما ، بل كان دوماً الرجل السميع الغافر للخطيئة الذي يشمل الود للناس جميعاً ، من أساء إليه قبل من أحسن إليه .

ولا أملك هنا ، كما لا يملك أصدقائك وهيبوك وتلامذتك ومريدوك ، وغير هؤلاء ممن هبوا من علمك وفضلتك وإحسانك غير أن نسأل الله لك الرحمة الواسعة . فما أشق على نفسى أن أقف اليوم لأرتبك ، وقد أذكر هنا قول شوقي في رثاء حافظ . قد كنت أوثر أن تقول رثائي بأنصف الموق من الأحياء .

فراء لا يملك قلبي أن ينصف عنه ، فالمصاب جليل والمخطب عظيم . وما علينا إلا أن نصبر لقضاء الله وقدره ، وهذا ما يملكه البشر .

ولا أقول وداعاً ، بل أقول إلى الملتقى .

ثروت عكاشة

قضية الإبداع وآفاقها المعرفية



توجهت مجلة «لصول» بهذه الأسئلة إلى الأستاذ محمود أمين العالم ، فكانت إجابته هي المقال التالي .

- ١ — هل يشكل مفهوم الإبداع مقولة من مقولات الفلسفة ؟ وبعبارة أخرى هل تعد الفلسفة مسألة الإبداع من مسألتها الأساسية ؟
- ٢ — إذا كانت مسألة الإبداع تناقش فلسفياً فكيف يكون الإبداع في الفلسفة ذاتها ؟ وبعبارة أخرى إذا كان الإبداع مسلماً به في مجال الفن فكيف يكون الإبداع في مجال الفكر ؟ وهل يكون عندئذ إبداعاً يبحث في الإبداع Meta-creativity ؟
- ٣ — على مدى الزمن ارتبط الإبداع في الفن بأشكال خاصة في الأداء ، حتى أصبح الشكل بما ينطوي عليه من دلالة هو منطوق الإبداع ، فهل يصدق هذا المبدأ على الإبداع الفكري كذلك ؟ أم أن للإبداع الفكري معايير الخاصة ؟
- ٤ — هناك أصوات في الماضي القريب وفي الوقت الراهن تذهب إلى أن النقد — في جانب منه على الأقل — يكون عملاً إبداعياً ، شأنه شأن الأعمال الفنية ، فهل هذا ضرب من المجاز أم أن الوصف صحيح ؟
- ٥ — هل يمكن الكلام عن عصر أو زمن أو بيئة أو مناخ هو أكثر ملائمة للإبداع ؟
- ٦ — هل هناك عوامل خارجية يمتد بها في حياة المجتمع من شأنها أن تؤثر على النشاط الإبداعي في الفن وفي الفكر هل السواء تأثيراً إيجابياً أو سلبياً ؟ أم أن الإبداع نشاط يتعلق بالمعبرة المتغيرة أو الاستعداد الخاص للفرد ؟
- ٧ — هل يتوازى الإبداع في الفكر والإبداع في الفن في الزمن الواحد والبيئة الواحدة والمجتمع الواحد ؟ وما العلاقة بين حركة الإبداع في هذين المجالين ؟
- ٨ — في مجتمعنا العربي ، قديماً وحديثاً ، كيف ترصد حركة الإبداع فنياً وفكرياً ؟

قضية الإبداع وآفاقها المعرفية

محمود أمين العالم

وأكثر من مصادره ، أو هو - على حد التعبير الاقتصادي ، مع الفارق في الدلالة - قيمة مضافة إلى عناصر إنتاجه وإنتاجه ، فالأمر على سبيل المثال مكون من نسبة معينة من الأكسجين ونسبة أخرى من الهيدروجين ، إلا أنه تكوين جديد فوق عنصره المكونين له ؛ فبقيام علاقة بينهما في حدود نسبة معينة نشأ كيان جديد هو الماء . وكل إبداع مشروط ومنسوب ، ولكن شرطه ونسبته لا تلغى ذاتيته المتميزة ، كما أن ذاتيته المتميزة لا تلغى شرطه ونسبته . ويصدق هذا على مختلف المخلوقات والإبداعات الإنسانية ، الذهنية منها والعملية والتكنولوجية والوجدانية والسلوكية والعملية . ولنضرب مثلاً ناقصاً ، قد ساعدنا - برغم نقصه - على فهم ما نقصه ، هو الولادة . فالولادة إبداع بشري ، وإن يكن إبداعاً بشرياً ناقصاً ، لأن الوالدة والوالد لا يتحكمان تحكماً كاملاً في تشكيل هذا الإبداع . قد يتحكمان بعد الولادة في تشكيل المولود تشكيلاً نسبياً يمكن أن نقيمه بأنه إبداعي . على أن الولادة بشكل عام - بصرف النظر عن هذا النقص - هي إبداع . فالطفل المولود مشروط بوالديه أو مستمد منهما - إذا أخذنا في حسابنا أطفال الأنابيب - ولكنه مع ذلك يشكل كياناً مستقلاً عنها . ويزداد استقلاله بنموه وتطوره . والاستقلال هنا لا يعنى الانفصال أو القطيعة المطلقة ، وإنما يعنى اكتمال الحقيقة الذاتية المتميزة ؛ فلكل طفل حقيقة مكتملة متميزة ذاتياً ، من حيث الشعور والتفكير والاعتناء والحركة والسلوك والرغبات ، فضلاً عن أن له اسماً وهوية ؛ أي أنه كيان متميز قائم بذاته ، دون أن يلغى هذا نسبه إلى مصدر أو إلى مصادر متنوعة ، عضوية ونفسية واجتماعية ودينية ، إلى غير ذلك ، ودون أن يلغى هذا كذلك حاجته إلى الرعاية والعناية . وهذه الصورة من التميز الكياني نجدها في إبداع إنسان آخر وإن يكن إبداعاً صناعياً ، نجده في أي بنية سيبرنيطيكية ، حيث تتم عملياتها

أكتب إجابتي عن هذه الأسئلة ، التي تسلمتها منذ أيام قليلة ، وأنا في سفر أنتقل فيه من بلد إلى بلد ، ومن ندوة إلى أخرى ، منشغلاً في الوقت نفسه بما يفرضه السفر عادة من أعباء وواجبات ومشاكل . فعلمنا إن جاءت إجابتي سريعة وجيزة وتلقائية ، ينقصها طابع الدراسة الدقيقة . إنها أقرب إلى التاملات الانطباعية - لو صح التعبير .

• • •

واسمحوا لي ألا أجيب عن كل سؤال على حدة ، بحسب تسلسل الأسئلة ؛ فقد أجيب عن أكثر من سؤال بإجابة واحدة ، وذلك لتداخل الأسئلة وتشابكها .

وقد أرى من الواجب في البداية أن أحاول تحديد مفهوم الإبداع رداً على السؤالين الأول والثاني . ولن أسمى لتحديد الإبداع بحسب ما تحمله الذاكرة من رأى هذا الفيلسوف أو ذاك ، وإنما سأحاول أن أحدد هذا المفهوم بحسب إدراكي الخاص له ، دون أن استبعد بالطبع أن يكون هذا الإدراك تروسياً وتأثيراً لفراءات هذا الفيلسوف أو ذاك في تفاعل مع خبرتي الخاصة .

وتفد إلى ذهني في البداية التفرقة التي أقامها ابن سينا بين الخلق والإبداع . فالخلق عنده - فيما أذكر - يختص بالموجودات الطبيعية ؛ على حين أن الإبداع يختص بموجودات العقول . ونستطيع أن نستمد من هذه التفرقة التمييز بين مفهوم الخلق الديني ومفهوم الإبداع الإنساني . فإذا كان مفهوم الخلق الديني يعنى إيجاد الأشياء من عدم ، أي تأليس الآيس من ليس ، على حد تعبير الكندي ، فإن الإبداع الإنساني هو إيجاد متعلق منسوب إلى ما هو سابق عليه . غير أن هذا التعلق والانتساب هو شرط الإبداع الإنساني ، وهو مكون من مكوناته ، ولكنه ليس حقيقة الجوهرية من حيث إنه إبداع . ذلك أن الإبداع الإنساني أكبر من مكوناته

كل عام ، وإلا لم يكن إبداعاً . وهنا فقط تصبح الإضافة الكيفية والجملة الاستحدائية بقاءً أساسياً من أبعاد الإبداع . فالإبداع الشعري - مثلاً - هو من حيث نشأته الأولى إبداع إنسان كل الدلالة ، بمعنى أنه إضافة مستحدثة كلية إلى الخبرة الإنسانية ، وإلى التعبير الإنسانية الأخرى ، من رقص وكلام وموسيقى ، إلى غير ذلك . وما يتسم به كل إبداع شعري جديد من تفرد وخصوصية هو إضافة كيفية إلى هذا الإبداع الشعري في الدلالة الإنسانية الكلية ، وهو إضافة كيفية إلى الخبرة الإنسانية العامة . إنه كُلى الدلالة ، برغم تفرد ، أو بفضل تفرد وخصوصيته . وعلم الفيزياء - إذا أردنا مثلاً آخر - هو إبداع إنسان كُلى الرؤية ، وإضافة كيفية مستحدثة إلى المعرفة الإنسانية . وكل نظرية جديدة من النظريات الفيزيائية تكون إبداعيتها بمقدار ما تحل محل إضافة كيفية إلى كلية النظرية الفيزيائية ، وإلى الخبرة العلمية الإنسانية عامة . وعلى هذا فكل إبداع هو كذلك كشف واستحداث وإضافة كيفية ، سواء كانت هذه الإضافة علمية أو فكرية أو وجدانية أو مادية أو أخلاقية أو سلوكية أو اجتماعية . وهو كشف واستحداث وإضافة في إطار النسق الكلي العام لكل مجال من مجالات النشاط الإنساني ، وإلى الخبرة الإنسانية عامة ، كما سبق أن ذكرنا . وهذا بعد أساسى آخر من أبعاد الإبداع الإنساني عامة .

عل أن هذا البعد الإبداعي ، بما يحصله من إضافة كيفية كلية للدلالة ، يرتبط بالضرورة بقيمة معيارية . ذلك لأن كل إضافة كيفية تعنى مضاعفة مجال المعرفة والخبرة والوجدان والعقل في حياة الإنسان . إن كل إبداع ، أيًا كانت طبيعته ، هو تحقيق موضوعي بقيمة معيارية في وقت واحد . فهو لا يضاعف من معرفتنا بالواقع الطبيعي والإنساني فحسب ، بل يضاعف كذلك من القدرة على السيطرة على هذا الواقع ، ومن ثم من القدرة على تغييره ، أيًا كانت طبيعة هذا التغيير : معرفية ، أو معنوية ، أو وجدانية ، أو اجتماعية ، أو عملية ، أو مادية . فلورجانون أرسطو - مثلاً - كشف للعلاقات الضرورية الصورية في حركة الفكر ، ولكنه في الوقت نفسه معيار لقيم الصديق في التطبيقات المختلفة لهذه العلاقات . والأورجانون الاستقرائي الجديد لبيكون هو كشف لعلاقات تجريبيية تختلف عن العلاقات الصورية ، وهو معيار كذلك لقيم الصحة في أسس الاستخلاص المنطقي من هذه العلاقات التجريبية . والمنطق الجدلي لهيجل ولماركس هو كشف لقوانين التناقض والحركة في الفكر والمجتمع والطبيعة ، وهو معيار في الوقت نفسه لصحة هذه القوانين . ولا شك أن كل منهج من هذه المناهج المنطقية الثلاثة هو إبداع كيفي في مجال المعرفة الإنسانية ، وإن كان يعبر في الوقت نفسه عن قيمة معيارية خاصة من قيم الصديق والحقيقة ، إن هذه المناهج - كما نرى - تتضمن إضافة معرفية وقيمة في وقت واحد ، وهو ما يشكل بعداً من أبعاد إبداعيتها . ليس معنى هذا أن كل تطبيق للمنطق الصوري أو الاستقرائي أو الجدلي هو عملية إبداعية ، لأن يخرج من أن يكون تطبيقاً تكرارياً للإبداع تحقيق . وهو لا يكون إبداعاً إلا إذا تحققت به إضافة كيفية

الداخلية بشكل ذاتي . إنها كذلك كيان مستقل بذاته ، وإن يكن ناقصاً ، لأنه مشروط دائماً بالبرامج والطاقات التي وضعت فيه .

ونستطيع أن نعمم هذا القول - مع الفارق - على كل إبداع إنسان ، سواء كان إبداعاً أدبياً أو فنياً أو عملياً أو فكرياً أو عملياً تكنولوجياً أو اجتماعياً ، فكل إبداع هو كيان مستقل متميز قائم بذاته ، مكتمل ببنائه وتكويناته ، دون أن يعنى ذلك الانقطاع عن مصادر هذه العناصر والتكوينات . هذه الكيانية المستقلة المتميزة الذاتية هي التي نطلق عليها أسماء مختلفة باختلاف الظواهر الإبداعية ، أدبية كانت أو فنية أو عملية أو تكنولوجيا أو اجتماعية ، مثل الوحدة العضوية ، أو البنية للتسقة الدالة ، أو التكامل البنوي ، أو النسق المغلق ، أو الاتساق النظري ، أو الصديق المنطقي ، أو الآلية الذاتية ، أو الانتظام الحركي أو الترابط الاجتماعي ، أو العقد الاجتماعي ، أو التسيير الذاتي ، إلى غير ذلك .

إن هذه الكيانية المتميزة الذاتية هي في تقديرى نقطة البداية في تحديد الطابع الإبداعي للإبداع ، التي يمكن أن نلخصها في المفرة المكتملة والمكتفية - نسبياً - بذاتها ، دون أن يخل هذا مشروطيتها من حيث نسبتها إلى أصول أو حاجتها إلى عناية ورعاية - في صور مختلفة - كما أشرنا في مقالنا الطفل والبنية السبرنيطيقية . ولست أقصد بالطابع الإبداعي هنا الدلالة الإبداعية ، وإنما ما يعطى للإبداع بسمته ، بصرف النظر عن دلالاته .

ولكن هذا لا يكفي لتحديد إبداعية الإبداع ، وإنما تتحدد الإبداعية ، برغم خصوصيتها الكيفية وتفردها الذاتي ، بطابع الكلية والعمومية ، سواء كان هذا الطابع إنشاءً جديداً مستحدثاً ، أو انتساباً إلى موجود كل عام قائم بالفعل . فكل إبداع إنسان - في تقديرى - هو تكوين جزئي خاص وتفرّد ، يجرى في الآن نفسه تكويناً كلياً عاماً ينشأ أو يتسبب إليه أو يفيض به . ويرجع هذا الطابع الكلي العام للإبداع إلى طبيعته الإنسانية ، فغير هذا الطابع الكلي العام ، يفقد الإبداع طبيعته الإنسانية ، التي تجعله قابلاً للتواصل الإنساني ، ولا يكون له تفرد أو خصوصية نتيجة لذلك ، بل يصبح تفرد وخصوصيته مسخاً وفشلواً غير قابل للتعميم والدلالة والتوصيل . فلا تفرد بلا نسبة أو إفضاء إلى كلية ، ولا خصوصية بغير نسبة أو إفضاء إلى صورية ، ولا إبداع إلا في هذا التلاقي والتوحد بين التفرد والخصوصية من جانب ، والكلية والعمومية من جانب آخر . إنها وجهان لكل حقيقة إبداعية واحدة . ولا يفت هذا المفهوم عند حدود ما قال به عبد القاهر الجرجاني من المعاني الثواني التي تخرج بالنظم عن حدود المعنى الواحد المباشر ، إنما المقصود هو الرحلة الدائمة من التفرد الخاص إلى الدلالة الكلية العامة ، ومن الدلالة الكلية العامة إلى التفرد الخاص داخل كل بنية إبداعية . عل أن الرحلة إلى الكلي العام ، وهذا الانتساب والإفضاء إليه ، لا يكون بالتكرار العندي لأفراد هذا الكلي العام ، وإنما يكون بالإضافة الكلية إليه ، أي يكون التفرد والخصوصية إغناء وإغصاباً وتطوراً وتجهيذاً أو إحياءاً لما هو

الجانب ، ويتم التعبير عنها تعبيراً خاصاً ، يتمثل في صياغات وأبنية تسمى إلى أن تتجاوز هي كذلك ما هو سائد وجامد وثابت من صياغات وأبنية تعبيرية ، حتى تتلام مع مضامينها ودلالاتها المستحدثة ، على نحو يفجر توتراً في مجالات المعرفة والرؤية والقيم وأشكال التعبير ، ويدفع أحياناً إلى قلاقل وصراعات وتحولات في مجمل الأبنية الفكرية والدلوقية والقيمة والسلوكية والاجتهادية .

وهكذا نستطيع القول تلخيصاً لهذا كله ، إن الإبداع ذو طبيعة مزدوجة ، هي جزء من حقيقته . فهو يتسبب إلى جلدور وأصول ولكنه يتجاوزها بالضرورة ، وهو يتسم بخصوصية وفردية ولكنه يتضمن دلالة كلية عامة ، ينشأ أو يتسبب إليها أو يفيض إليها بالضرورة ، وهو يمزج ويوحد مزجاً وتوحيداً حميمين بين المعرفي والقيمي ، بين الدلالة والفاعلية ، بين الآن والتاريخي ، بين الذاتي والموضوعي ، بين الفردي والمجتمعي ، بين مضامينه وصياغاته .

هذا - في تقديري - ما يمكن أن نستقره من آيات الإبداع الإنسان في مختلف المجالات . على أن الإبداع مستويات تتراوح فيها هذه العلاقة المزدوجة ، فيغلب فيها طرف على طرف ، وتختل أو تضعف وتختف بهذا القيمة والدلالة والفاعلية الإبداعية . وهذا المعنى فالإبداع نسبي ، فما عرضنا له هو الإبداع بامتياز ، من حيث إنه إضافة كيفية مستحدثة أو متجاوزة لما هو قائم . ولكن في داخل مجال إبداعي معين قد نجد مستويات من الإبداع لا ترقى إلى هذا المستوى الاستحدثي أو التجاوزي . قد تكون تفرعاً أو تفريداً على النسق الإبداعي الكلي القائم ، أي تكراراً مفتوحاً له . وهو ما يمكن أن نطلق عليه اسم الأفعال أو الاجتهادات الجيدة ، وليست المبدعة . وما أكثر الاجتهادات وأندر الإبداع .

على أن حرصي أن أختتم هذا المدخل العام الذي أصبح الموضوع الأساسي ، وغلب عليه للأسف الطابع التجريدي الخالص ، حرصي على أن أؤكد أن ما ذكرته عن الإبداع هو اجتهاد لتحديد آليات عملية الإبداع لا لتحديد دلالة الإبداع نفسه . ذلك أن للإبداع دلالات مختلفة متنوعة ، من مفاهيم وتصورات ومعاني ومضامين وأشكال وقوانين وقيم أخلاقية واجتهادية وسياسية وجمالية ، وغير ذلك مما يشكل تاريخنا الإنساني كله . فالتاريخ الإنساني الحق ، هو تاريخ الإبداع الإنساني ، وهو ما لا يتسع له الحديث في هذا المجال المحدود . على أن حرصي أن أؤكد ثانياً أن دلالات الإبداع وآلياته قد تختلف باختلاف مجالات تحقيقه ، فهي في مجال المعرفة العلمية ، قد يغلب عليها جانب غير الجانبي الذي يغلب في مجال الأدب والفن ، وغير الجانب الذي يغلب على المجال الاجتماعي والأخلاقي والعمل . وأراي حرصاً أخيراً على أن أؤكد ضرورة عدم الخلط بين الإبداع والجمال ، فالجمال في الطبيعة لا يدخل في مجال الإبداع الإنساني ، اللهم إلا إذا كان تنسيقاً لحقائق أو اكتشافاً لظهور جديدة ، إلى غير ذلك . أما الجمال في الأدب والفن فهو جزء من ملكوت الإبداع الذي هو أوسع من حدود الأدب والفن . وما أكثر الكتابات التي تختلط بين مفهوم الإبداع

إلى العملية المنطقية ذاتها ، الصورية أو الاستقرائية أو الجدلية ، أو باكتشاف منهجية منطقية مغايرة ، تعبر عن إضافة كيفية إلى الخبرة المنطقية الإنسانية عامة . وكذلك الشأن في مختلف الإضافات الكيفية في المجالات العلمية والفكرية والأدبية والفنية والأخلاقية والاجتهادية .

إن قيمة أخلاقية واجتهادية ، مثل الضمير والواجب والقانون والمسئولية العامة والمساواة والحرية والديمقراطية والعدالة والحق والتعاون والاشتراكية والسلام ، هي إبداعات كبرى في تاريخ الإنسان ، تجمع بين التفرد والخصوصية من ناحية ، وبين الكلية والعمومية من ناحية أخرى ، كما تجمع بين الوعي بأسسها وضرورتها الموضوعية التي تنشأ عنها ، وبين دلالتها بوصفها قيمة فاعلة ومؤثرة في حياة الإنسان . وكذلك الأمر بالنسبة للقيم الجمالية والحسية والتذوقية والوجدانية والتشكيلية ، والمضامين والدلالات المختلفة في الشعر والرواية والمسرح والفنون التشكيلية والسينما ، إنها إبداعات كبرى في تاريخ الإنسان ، تجمع بين التفرد والخصوصية من ناحية ، وبين العمومية والكلية من ناحية أخرى ، كما تجمع بين المعرفة والقيمة ، بين التعبير عما هو ضروري وقائم ، وبين التطلع الإرادي النقدي إلى التحرر والتجاوز والتجديد .

وكذلك الشأن بالنسبة للمكتشفات العلمية : النار ، المجلة ، طواحين الهواء ، قوانين الجاذبية ، البنية الداخلية للذرة ، وللخلية ، الآلات الحاسبة الإلكترونية ، إلى غير ذلك من معجزات الإبداع العلمي الإنساني ، إنها معادلات متصلة من العلاقة الضرورية بين العلم والسيطرة وفعل التنوير .

إن هذه الظواهر المتنوعة من الإبداع الإنساني تتداخل فيها المعارف مع القيم ، مما يتيح للإنسان المزيد من العمق والاتساع في الرؤية المعرفية والمعنوية والوجدانية والأخلاقية والاجتهادية ، والمزيد من القدرة على تمهيد الحياة وتطويرها في مختلف المجالات الذاتية والموضوعية ، والاجتهادية والكونية . والإبداع الإنساني - فضلاً عن هذا - وبرغم خصوصيته وفردية ، لا يقف عند حدود الإبداع الفردي ، الذي يكتفى بدلالة كلية ، بل يتعداها كذلك إلى أشكال من التعبيرات الجماعية ، كالثورات الكبرى العقائدية والفكرية والعلمية والسياسية والاجتهادية التي يغير بها وجه التاريخ الإنساني ويتجدد .

والإبداع برغم آنيته ، أي تحلقه وتحققه فردياً أو جماعياً في لحظة معينة من لحظات التاريخ ، فهو من حيث إنه إضافة كيفية إلى الخبرة الإنسانية ، يتضمن في ذاته بعداً تاريخياً دائماً هو أشمل من آنيته الزمنية . ولهذا تبقى الدلالة المعرفية والقيمة للفيلسوف اليوناني وللأدب اليوناني ، وغير ذلك من كثير من المنجزات الإبداعية الإنسانية في مختلف المجالات العلمية والأدبية والفنية والاجتهادية والأخلاقية برغم تجاوزها للملابسات المعرفية والقيمة الآنية .

والإبداع أخيراً هو كشف لوقائع وحقائق ودلالات ورؤى ومضامين وقيم يتجاوز بها ما هو سائد جامد وثابت محدود ، وأحادى

المقصود بالشكل والدلالة في الأعمال الأدبية والفنية . هل أن الذي لا شك فيه أن الشكل في الأعمال الأدبية والفنية إشكالية تعبيرية لا نجدتها في الإبداع الفكري . حقاً ، إن للإبداع الفكري شكلاً كذلك ؛ فلا شيء بغير شكل ؛ ولكن الشكل في الإبداع الفكري ليس إشكالياً . ويكاد — في تقديري — أن يكون محدوداً بحدود الاتساق المنطقي في البنية الفكرية ، وفي دلالتها المعرفية والقيمية ، وليس له القيمة الدلالية الخاصة ، التي للشكل في الأعمال الأدبية والفنية . والإبداع في الفلسفة مقصور على ما تقدمه بشكل استدلال من تصور فكري كل لمختلف المسائل المعرفية والوجودية والقيمية — كما ذكرنا . حقاً ، هناك من الفلاسفة من تقرب بعض كتاباتهم من الأدب والشعر ، إن لم تكن شعراً خالصاً ، مثل لوكريتي وابن سينا وابن طفيل ، ومثل بعض كتابات نيتشه وكيركجارد وهايدجر ، وبعض زوايات سارتر التي جسد فيها فلسفته الوجودية . ولكن الإبداع الفلسفي عامة ، يطلب عليه المنهج الاستدلالي التقريبي .

ولا يلعب شكل التعبير — إلا في حالات خاصة — دوراً في تحديد الدلالة الفلسفية ، أما الأعمال الأدبية والفنية ، فإن الشكل جزء مهم من بنية هذه الأعمال ومن فنياتها ودلالاتها . هل أن الشكل في الأعمال الأدبية والفنية قد يسهم في إسباغ طابع الأدبية والفنية على بعض هذه الأعمال ، دون أن تكون أصلاً إبداعية ؛ بمعنى أنها لا تتضمن إضافة كيفية إلى القيم الأدبية والفنية السائدة . قد تكون تكراراً لمنطق إنتاجي سائد ، مثل كثير من الشعراء الذين يقلدون أدونيس أو الماهووط مثلاً ، ولكنهم لا ينتجون إبداعاً حقيقياً بالمعنى الذي ذكرناه من قبل .

أما فيما يتعلق بالنقد ، فهناك حقاً ما يمكن تسميته بالنقد الإبداعي ؛ بمعنى أن يكون التعليق أو التقويم النقدي عملاً إبداعياً في ذاته ، يتخذ سمة الأعمال الأدبية الإبداعية . أذكر على سبيل المثال قصة ليوسف الشارون يعلق فيها تعليقاً نقدياً إبداعياً على شخصية زينة صانع المعاهات في رواية من روايات نجيب محفوظ . فقصة يوسف الشارون تسعى لاكتشاف أفاق في شخصية زينة أرحب وأصح مما صوره نجيب محفوظ . وإلى جانب هذا أذكر تعليقاً نقدياً شبه غنائي لإيوانو الخراط على قصيدة من قصائد الشاعر رفعت سلام ، وهكذا . هل أن هناك بعض الأعمال النقدية التي تعد إبداعاً بالمعنى الذي ذكرته من قبل ، أي تشكل إضافة كيفية جديدة في قراءة نص أصي . لا شك أن كتاب أرسطو « البيوطيقا » ينطبق عليه هذا التقويم ، كما قد ينطبق بمستوى أقل على قصيدة هوراس في فن الشعر ، وقد أشير إلى كتابات شيللر ولينج ونيتشه وغيرهم في الفكر الأوروبي . وفي فكرنا العربي ، أرى بأن كتاب الديوان للعقاد والملازم مثلاً كان من الناحية النظرية محاولة جادة لقطعة منهجية وفكرية مع الفكر النقدي السائد في بداية القرن ، وبناء مذهب نقدي جديد ؛ إلا أنها في التطبيق النقدي كانت أقل توفيقاً . وقد أجد في بعض كتابات أدونيس النقدية هذا الحس الإبداعي

ومفهوم الجمال عامة ؛ ولهذا نخلط كذلك أحياناً بين رأي الفيلسوف كائناً في الجمال عامة ورأيه في الإبداع الأدبي والفني بوجه خاص .

ويكاد يكون الإبداع — في تقديري — هو السؤال الفلسفي الأساسي ، سواء في مجال نظرية المعرفة أو نظرية الوجود أو نظرية القيم ، وإن اختص باب من أبواب فلسفة التقليدية ، وهو علم الجمال ، في مسألة الإبداع بوصفها موضوعاً مستقلاً ومحدوداً بحدود الجمال في الأدب والفن والطبيعة والحياة عامة . هل أن الفلسفة — في تقديري ، وكما سبق أن ذكرنا — تعبير إبداعي في ذاتها ؛ فليست هناك فلسفة ، بل هناك فلسفات ونساق فلسفية مختلفة . وكل فلسفة وكل نسق فلسفي هو محاولة إبداعية لصياغة رؤية فكرية شاملة منسقة للمعرفة والكون والوجود والحياة الاجتماعية والقيم . ولهذا تختلف الفلسفات باختلاف هذه الرؤى وتراوح الإبداع فيها وبينها بمقدار ما تحققه من إضافة كيفية إلى التصور السائد في مجتمع من المجتمعات بما يفتح تحطيه إلى تصورات معرفية وقيمية أشمل وأصح ، وأقدر على تفسير الظواهر ، وعلى امتلاكها فهماً ، ولتجهيدها عملاً . وفي هذا الإطار الإبداعي العام تتعرض الفلسفات لمسألة الإبداع نفسه وتعالج في ضوء مقولاتها الخاصة ، أي تحاول أن تفلسفه سواء في دلالته العامة أو في بعض تجلياته الخاصة ، كالآداب أو الفن . هكذا كان شأن أرسطو في دراسته للإبداع الأدبي في كتابه « البيوطيقا » ، وشأن كائنت في كتابه « الحكم » ، وهيجل في كتابه « علم الجمال » ، وبريجسون وكرونتشه ولالو وغيرهم من الفلاسفة المحدثين والمعاصرين في كتبهم المختلفة . والفلسفة في تقديري هي إبداع نظري يبحث في شؤون الإبداع المعرفي والوجودي والقيمي ، كشفاً لقوانينها الأساسية ، وسمياً إلى السيطرة الفكرية عليها ، تطويراً وتجديداً وتجاوزاً لما هو سائد جامد . هل أنه ليس هناك — كما ذكرت من قبل — فلسفة ، وإنما هناك فلسفات . ولهذا تختلف رؤية الإبداع كما يختلف الموقف منه باختلاف هذه الفلسفات . وهذا حديث يدخلنا في الإيديولوجيا ، وليس هنا مجاله .

هذا فيما يتعلق بالسؤالين الأول والثاني ؛ أما السؤال الثالث والرابع فيبتلان بنا إلى مجال إبداعي متخصص هو مجال الإبداع الفني ومجال النقد . هل الشكل مناط الإبداع ؟ وهل النقد حمل إبداعي ؟ أما بالنسبة للقضية الأولى فلست أعتقد بأصحة ذي بدء أن الشكل وحده هو مناط الإبداع الفني كما يقول السؤال . إن الشكل يعد من أبعاد فنية الفن وأدبية الأدب ؛ فلا فن ولا أدب بغير تشكيل وبغير أداء معين . هذا صحيح . ولكن الإبداع إضافة كيفية كلية لرؤية ذات بنية معينة . ولا يملك أحد أن يفصل أو يخلص أو يعزل الرؤية أو المضمون أو الخبرة الإنسانية أو الدلالة من أدبية الأدب وفنية الفن . حقاً ، إن السؤال الثالث يصوغ قضية الشكل صياغة لبقة بقوله « الشكل بما ينطوي عليه من دلالة هو مناط الإبداع » . وأسأل : ماذا يعني تعبير الشكل بما ينطوي عليه من دلالة ؟ هل يقصد الشكل الدال ، أو الدلالة التي يفجرها الشكل نفسه ؟ أو الدلالة المبنية أو المشكلة ؟ لابد أن نتفق أولاً بوضوح موضوعي على

هل أن النقد يمكن أن يكون إبداعاً لا بمعنى أن تكون له ذات الصفة الإبداعية التي للأدب والفن ، وإنما بمعنى الاكتشاف والإضافة الكيفية لمفاهيم جديدة تغير تغيراً جلياً من التصورات النقدية السائدة . ويمكن أن نضرب أمثلة في هذا بالمدرسة الروسية الشكلية وامتدادها في المدرسة البنوية عند ياكوفسون وتودوروف وبارت وجيرمياس وغيرهم ، إلى جانب مدرسة لوكاتش وامتدادها عند جولدمان ، ثم الإضافات التي قدمها باختين ولوثمان ، إلى غير ذلك . هل أن النقد بشكل عام ليس إبداعاً أدبياً أو فناً بالمعنى الخاص لأدبية الأدب وفنية الفن ، وإنما هو دراسة تحليلية تقييمية للأدب والفن .

ويتطلب بنا السؤال الخامس : "لخص والسابع من الإبداع إلى المجتمع . هل هناك عصر أو بيئة ملائمة للإبداع دون غيرها . هل هناك عناصر من المجتمع تؤثر في النشاط الإبداعي ؟ أم يتعلق الإبداع بالمعقبة الفردية ؟ وهل ك توازن بين الإبداع الفكري والإبداع الفني في المجتمع الواحد والزمن الواحد ؟ والأسئلة الثلاثة سؤال واحد في الحقيقة عن علاقة الإبداع بالمجتمع . لا شك أن كل إبداع ، فناً كان أو أدبياً أو علمياً ، غير منقطع عن بيئته ومجتمعه وعصره . إنه يستمد عناصر إبداعه من الحقائق والوقائع والملايسات السائدة حوله . هل أن الإبداع - كما سبق أن ذكرنا - موقف من مجتمعه وعصره ، يعبر عن رؤية نقدية متجاوزة لما هو سائد وجامد . فالإبداع في جوهره رفض ونقد وتجاوز واستباق إلى بناء عالم تصوري وجداني معرفي جديد مختلف . ولهذا فلا سبيل للإبداع إلا في مناخ بيئة وعصر وزمن وملابسات تتيح له هذا الرفض وهذا النقد وهذا التجاوز وهذا الاستباق . ولهذا فافضل عصور الإبداع هي العصور التي أتيح فيها قدر أكبر من حرية التعبير . وأقل العصور إبداعاً هي تلك التي سادت فيها الظلامية والتعصب والقمع والاستبداد . وما أكثر الأمثلة على ذلك في التاريخ اليوناني القديم وفي التاريخ العربي الإسلامي ، وفي أوروبا العصر الوسيط وفي عصرنا الراهن . غير أنه لا ينبغي التعميم والإطلاق ، فمن الملاحظ أنه في أشد عصور الفهر والاستبداد كانت تتألق كذلك اجتهادات إبداعية شجاعة ، في مختلف المجالات العلمية والفكرية والأدبية والفنية . ويرجع ذلك إلى أن الإبداع تفجره عوامل موضوعية من تطور علمي وتكنولوجي واقتصادي وتجاري ، فضلاً عن احتدام الصراعات الاجتماعية ، وانعكاس كل ذلك في مجال المعرفة والفكر والوجدان والقيم . ولهذا رأينا كثيراً من المفكرين والمبدعين عامة ، الذين يتصدون لما هو سائد وجامد ومتزم واستبدادي ، برغم ما كان يعانونه بسبب ذلك من قمع وقهر ما أكثر ما يصل بهم إلى الاستشهاد . ولعل من أبرز ظواهر عصرنا هجرة كثير من المفكرين والعلماء والفنانين والأدباء من أوطانهم ومجتمعاتهم حتى يتمكنوا - لحماية أرواحهم - من مواصلة إبداعهم ، وما أكثر الأسماء : بيكاسو ، أينشتاين ، شارلي شابلن ، برخت ، ناظم حكمت ، يونسكو ، وهشرات غيرهم .

إن مسألة الإبداع تتعلق بملايسات وعوامل متعددة ، بعضها

ذاتي ، وبعضها موضوعي ، ولا سبيل لحكم إطلاقي قاطع حول تحديد أكثر الظروف ملائمة له . هل أنه لا يمكن القول إن الإبداع نشاط يتعلق بالمعقبة المتفردة والاستعداد الخاص بالفرد فحسب ، هذا بغير شك شرط ذاتي للإبداع ، ولكن لابد من توافر شروط موضوعية واجتماعية أخرى كثيرة تؤثر في الإبداع الفني والفكري على السواء ، وتتيح للمعقبة المتفردة أن تتجلى . وأبرز هذه الشروط الإيجابية - في تقديري - التواجد في بيئة نشطة اجتماعياً وتجارياً وإنتاجياً وثقافياً وعلمياً ، مفتوحة على مختلف الخبرات الاجتماعية والإنسانية ، لا تحدها قيود من تعصب فكري أو ديني أو قبيح عامة ، وتبرز فيها فردية الإنسان في ارتباط حميم مع بيئته الاجتماعية المحتمدة بالرهبات والإرادات المتصارعة ، المتطلعة إلى التغيير والتجديد . في مثل هذا الإطار نشأت الأديان الكبرى ، وتفجر كثير من منابع الإبداع الأدبي والفني والفكري والعلمي والاجتماعي في تاريخنا الإنساني .

هل أن القضية هنا قضية نسبية ، شأن الطابع النسبي للإبداع . وفي هذا السياق ، من الأرجح أن يتوازي في الزمن الواحد والمجتمع الواحد الإبداع في الفكر والإبداع في الفن ، وأضيف الإبداع في العلم والتكنولوجيا كذلك ، بل أكاد أقول إن الإبداع العلمي والتكنولوجي هو نقطة الانطلاق والنبوغ في الإبداع الفكري والأدبي والفني . ذلك أن الإبداع العلمي والتكنولوجي يفجر طاقات العمل والإنتاج في المجتمع ، وتنشط به الحياة الاجتماعية والتنمية الاجتماعية عامة ، وتخدم الصراعات والمصالح ، وتبرز احتياجات مادية وأدنى قيمة ومعنوية جديدة . وفي ظل هذا ينشط الإبداع الفكري والأدبي والفني . أما ما يجمع بين حركة الإبداع في هذه المجالات جميعاً فهو النشاط والحياة الاجتماعية التي تشجع المبادرات وتدفع إليها وتحسبها ، فضلاً عن إرادة السيطرة المعرفية والفكرية والوجدانية على حركة الواقع الاجتماعي ، تعبيراً عن المصالح المتصارعة ، وتطلعا إلى الحسم والتجاوز إلى آفاق أبعد .

ثم يبقى بعد ذلك سؤال أخير ، هل أنه يحتاج في الحقيقة إلى استقراء دقيق لحركة الإبداع الفني والفكري في مجتمعاتنا العرب قديماً وحديثاً ، حتى نتمكن من الإجابة عنه إجابة متسقة على الأقل ، تستند إلى أمثلة محددة . وللأسف ليس ثمة مجال لذلك في هذه المجلة على أهميتها . ولكن حسبي أن أكتفي بالقول إن معيار رصد حركة الإبداع الفني والفكري هو مدى ما يضيفه هذا الإبداع من إضافة كيفية إلى ما هو سائد في أي مرحلة من مراحل تاريخنا القديم والحديث ، وفي أي مجال من مجالات الفكر والعلم والأدب والفن والقيم الأخلاقية والاجتماعية . والمقصود بالإضافة الكيفية - كما سبق أن أشرنا - هو توسيع الرؤية المعرفية والعلمية والقيمية وتعميقها ، بما يتيح مضاهقة القدرة على السيطرة على الواقع والمزيد من الفاعلية فيه ، تجاوزاً له ، وتحقيقاً أكبر وأعمق للإنسانية الإنسان . بهذا المعنى هناك لحظات كثيرة في تاريخ المجتمع العربي ، قديماً وحديثاً ، يمكن أن نتبين فيها بعض سمات هذه اللامسات الإبداعية التي تعبر عن إضافات كيفية ولو في حقبة زمنية محدودة

يلهبون إلى أن الإبداع العربي الإسلامي لم يتوقف ولم ينقطع منذ الدعوة الإسلامية حتى عهد قريب ، حين جاء إلى بلاد الإسلام الغزو الصليبي الغربي . لابد من دراسة وقائع الفكر العربي الإسلامي والحياة العربية الإسلامية دراسة علمية نقدية موضوعية في ضوء ملامحها الاجتماعية والتاريخية ، دون أن نسقط عليها مواطننا أو رغباتنا وأيديولوجياتنا ، متسلحين بالمعيار الذي أشرنا إليه ، وهو معيار ما تحقق من إضافات كيفية نسبية ومشروطة بالملابسات الخاصة في مجتمعاتنا العربية قديماً وحديثاً . وغتماً علماً هل هذه الكتابة الانطبعية المتعجلة التي يفرضها الانشغال وضيق الوقت .

ومحددة ومنقطعة ، مع نسبة متعدي هذه الإضافات في كثير من الأحيان ، سواء في مجال الأدب أو اللغة أو الفقه أو علم الكلام أو الفلسفة أو الإنتاج العلمي أو التنظيم الإداري والتشريحي والاقتصادي ، أولى التحركات الاجتماعية الثورية ، إلى غير ذلك .

ولهذا فإننا لا نستطيع القطع والجزم — كما يفعل بعض مؤرخي الفكر العربي ، الذين يلهبون إلى أن الفكر العربي الإسلامي منذ عصر التتوين حتى اليوم كان فكراً حائراً وجامداً ، يغلب عليه اللفظية والقياسية المجردة ، واللاحقالية والاجترارية والجمود . كما لا نستطيع أن نلعب كذلك مع من يغالون كذلك في القول



(الأزمة أم الإبداع)

محاولة لتفسير بداية الإبداع الفلسفي

عبد الغفار مكاوي

١ — لنفرض من البداية أن « الأزمة » هي أم « الإبداع » وأما وراء كل جديد ومغاير مغايرة حقيقية لما سبقه في الفلسفة وفي غير الفلسفة . لكن « الأزمة » مفهوم واسع متشعب الأبعاد ، وهو معرض لخطر النظرة الذاتية إليه ، بحيث تختلف رؤيتك للأزمة عن رؤيتي أو رؤية خبري ، وبحيث لا أستبعد أن تتهم العبارة التي وضعت عنواناً لهذا المقال بأنها إنشائية مبتذلة ، أو عاطفية حارة ، في مجال لا يسمح بنظر المعرفة الدقيقة الصارمة . ولكن لا نهمل معا في متاهات الأسئلة عن معنى الأزمة والأشكال التي يمكن أن تعبر عنها في منهج الفيلسوف أو نسقته الفكرية أو اللحظة التاريخية والاجتماعية التي يعيش فيها ، أسارع فأحصر مفهوم الأزمة في مشكلة « التناقض » بشقيه المنطقي — الجدلي ، والزمني — التاريخي . هل أن التناقض ليس بالمشكلة الهينة ، ولا بد من فهمه بصورة تسمح بتفسير المبدع والجديد في الفكر الفلسفي ، الذي يوصف بالجدلة والإبداع . وهنا أيضا تتعدد مفاهيم التناقض ، فأحسن السليم أو الموقف الطبيعي والعمل للإنسان المعاصر يرفضه منذ القدم وسوف يظل على رفضه له . والمنطق الصوري القديم ، مع المذاهب الفلسفية التي قامت عليه بصورة مباشرة أو غير مباشرة من ألاملاطون وأرسطو في القرن الرابع قبل الميلاد حتى « كانط » في القرن الثامن عشر ، قد بلغت كل ما في وسعها لاستيعابه وتلافيه ، بل جعلته علامة التهاافت والخلل ، ومصدر الاخلالط والمغالطات ، والتناقض والمفارقات التي يلزم الفكر المنسق — أي الخالي من التناقض ! — أن يجاربا ويتحاشاها ^(١) . لكن المهم في هذا السياق أن « الأزمة » قد تجملت بصورة مختلفة لدى الفيلسوف المبدع في التناقض الذي أحس بوجوده وعرفه ، وانطلق منه فكان هو المحرك والدافع لقيام فلسفته التي لا يختلف أحد حول جذعها وأصالتها . ربما اختلفنا في الرأي حول اسم الفيلسوف الذي يمكن أن يستشهد به كل منا . وربما ارتجف القلم في يدي — ومن وراءه

القلب — وحاول أن يجمع بي إلى عدد من المفكرين — الشعراء في تاريخ الفلسفة والأدب ، من أولئك الذين أحب تسميتهم « المتقلبين » ، أو إلى بعض الفلاسفة الذين وصفهم بأسبرز « بالموظنين العظام » (وفي مقدمتهم بلسكال وكيركجارد ونيتشه من رواد التفلسف المعاصر) . لكنني سأقصر حديثي في هذا المجال المحدود على أربعة من فلاسفة العصر الحديث هم ديكارت وكانط وهيجل وفيرل ، الذين كانت « أزمة التناقض » وراء إبداعهم لمناهجهم الأصلية . وسوف أسبق الأحداث فأقول على الإجمال إن ديكارت (١٩٥٦ — ١٦٥٠) قد رأى التناقض — الذي حاول رفعه والتخلص منه — في حيرة الفكر مع نفسه ، إذ تشكك في كل شيء ولم يستطع مع ذلك أن يتشكك في كل شيء ، أضحى أنه لم يجد مناصا من إثبات حقيقة وجود الفكر وبقيته في أثناء الشك نفسه ومن خلاله ، ومن ثم انتقل إلى إثبات وجود « أناه » المفكرة ، وبقين بساطتها وتميزها عن الجسم ، وخلودها .

أما كانط (١٧٢٤ — ١٨٠٤) فقد انطلق من معرفته — القائمة على إيمانه بثبات المنطق الأرسطي وصحته — بأن التناقض مظهر ووهم خداع من أوهام العقل الخالص ، ثم بين أن تناقضات المعرفة ، والتناقض التي يقع فيها هذا العقل بسبب طموحه إلى « معرفة المطلق دون أساس تجريبي أو حسي يستند إليه — هي ظواهر حذرية أو نهائية للمعرفة ينبغي تلافيها إذا أردنا للفلسفة أن تكون نقدية وعلمية عامة الصديق . ثم يأتي هيجل (١٧٧٠ — ١٨٣١) (ومن خلفه مركب الجدليين على اختلاف تصوراتهم لماهية الجدلي وأشكاله) فيؤكد أن التناقض وجود ، وأنه عنصر أساسي من عناصر المعرفة ، ومحرك هائل للفكر والواقع جميعا ، بل إنه لجعله روح المنهج الجدلي الذي زعم أنه المنهج العلمي الوحيد ، وأراد له أن يجب المناهج السابقة ويلقي بها في عوة الموت والبل والنسيان . وأخيرا يأتي هيرل (١٨٥٩ — ١٩٣٨) — صاحب فلسفة

تصورت أنني عثرت على الحق ، فلابد مع ذلك أن يبقى شيء لا يناله الشك ، ولن يمكنني ، وأنا أشك في كل شيء ، أن أشك في كون أشك .

وعرض ديكارت في تأمله الذاتي ، اوفى فكره السليم المنعكس على نفسه ، فيقول إنه ما من شيء مما سبق أن افترضته بتأثير على أن يجعل معنى لا شيء ؛ إذ لا بد أن أكون موجودا على نحو من الأنحاء أثناء شكى أو أثناء تفكيرى ؛ لأن الشك نوع من التفكير ؛ ولا بد أيضا أن أكون موجودا حتى يستطيع الجنى الماكر أن يخدعنى أو أن يوسوس لى بأن غير موجود ؛ ولن يستطيع أن يجعلنى غير موجود ، ما دمت أفكر فى أن شيء موجود . ولو اتجهت خلال شكى المطلق نحو هذا الشك نفسه لوجدت أنني كائن أو موجود ؛ فكان عجزى عن الشك فى شكى قد حول تفكيرى من السلب إلى الإيجاب ، ووضع نهاية لحججى الأساسية فى الشك ، ونقلنى إلى هذه العبارة التى قلتها فى التأمل الثالث : « أن أكون ، وأن أوجد ، أمر صادق بالضرورة كلما نطقت به أو أدركته بذهنى . » وبهذا أكون قد انتقلت من تفكير سلبى أو لا موضوعى إلى تفكير موضوعى أو معرفة موضوعية ، عثرت معها على الموضوع الفلسفى الأساسى ، واليقين الأول الذى سأنتقل منه ، ألا وهو الذى تبلور بعد ذلك فى عبارة المشهورة : « أنا أفكر ، فأنا إذن موجود » (١) .

هكذا انطوى دليل الشك على أكثر من تحول ؛ فمن الشك إلى التفكير ، ومن هذا إلى الوجود (أنا أكون ، وأنا أوجد) . ولقد بدأه ديكارت وهو يسلم بإمكان الوقوع فى الخطأ والخذاع بصورة شاملة . وجزه التسليم بهذا الإمكان والوهم به إلى تجربة الشك الكامل والشامل ، الذى يجرى على كل شيء ولا يوقفه شيء . ومع بداية التجربة ظهر التحول الأول : أخفق الشك فى كل شيء عندما ارتد على نفسه وتبين — كما رأينا — أنه لا يستطيع أن يمتد إلى الفكر ؛ أى عندما عجز عن الشك فى الشك ، الذى انطبق على نفسه فألقى نفسه أو دفعها — كما يقول أصحاب المنطق الجدلى . وتم التحول من السلب إلى الإيجاب ، أى من الشك فى كل شيء إلى التفكير الذى انشق عنه وبقي خارج دائرته . ثم بدأ مع تطور التجربة تحول جديد نتج عنه منطلق جديد هو إثبات وجود « أنا » بعد إثبات وجود الفكر : « ما دمت أفكر ، فأنا موجود » . ولو شئنا أن نضع التحولات السابقة فى صورة أحكام لا نقسم دليل الشك إلى هذه الأحكام الثلاثة :

- ١ — يمكن أن يتعلق الشك بكل شيء ؛
- ٢ — لا يمكن أن يتعلق الشك بالتفكير ؛
- ٣ — « أنا موجود » صادقة بالضرورة ما دمت أفكر فيها .

ربما ذهب بنا الظن — كما ذهب ببعض نقاد ديكارت الذين ردوا عليهم فى مجموعة ردوده الأولى والثانية (٢) — إلى أن البناء الثلاثى السابق للأحكام على شكل قياس صورى ، وأن مسار التجربة السلبية نوع من أنواع الاستباط . غير أن ديكارت قد رفض هذا التفسير . صحيح أنه أراد للدليل الشك أن يكون دليلا ، ولكنه

الفينومينولوجيا أو الظاهراتية ومؤسس منهجها — فيكشف عن تناقضات النزعة النفسية فى المنطق والرياضيات ، وعثرى نسيبتها الخطرة ، ثم لا يلبث أن يخرج من هذا التناقض ليومن حقيقة الفكر وموضوعيته ، ويردد نداهه الشهير : « فلنرجع إلى الموضوعات ذاتها » ، أو بالأحرى فلنحى حقائقها الموضوعية الثابتة وكأننا نراها رأى العين .

٢ — يمكن التناقض ، أو بالأحرى التناقض الذاتى ، الذى انطلق منه ديكارت فى بحثه عن المنهج ، وفى تشييد البناء المتكامل لفلسفته ، فى دليل الشك المشهور . وهو الدليل الذى أدى به إلى التوصل إلى يقينه الأول ، الذى صاغه فى عبارة طالما تعرضت للنقد ، وكثرت التتريعات عليها والتندر بها : « أنا أفكر ، فأنا إذن موجود » . ونستأذن القارىء فى أن نقصر حديثنا عن تجربته مع الشك وعن هذا الدليل على كتابة « التأملات » ، الذى قدم فيه أفكاره ببساطة محبة تقريبا من الاعتراف المباشر ، وبصورة بالغة الدقة والإيجاز والحسم ، لن نجد لها بعد ذلك مثيلا فى تاريخ الفلسفة كله .

لعل أفضل طريقة لعرض دليل الشك هى طريقة ديكارت نفسه فى التأملين الأول والثالث . فهو يحدد مهمته فى بداية التأمل الأول بتقرير عزمه على إيجاد منهج مأمون فى الفلسفة ، ويتأكد وعيه أو علمه فى الوقت نفسه بأنه كان على الدوام عرضة للوقوع فى الخطأ والخذاع . ولذلك فقد صمم منذ البداية على أن لا يسلم بشيء على أنه حق ، ما لم يتبين له أنه كذلك على نحو يقينى وموثوق به ثقة مطلقة لا يتطرق إليها الشك . فقد لاحظ على نفسه منذ صباه الباكر أنه كان يأخذ الباطل مأخذ الحق ، وأن أكثر ما يبناء على هذا الأساس الواهم قد كان لهذا السبب غير مأمون ولا مطمأن إليه . ولهذا عقد العزم على أن يبدأ بداية جديدة كل الجدة . ولن يتسنى له أن يفعل هذا حتى يستبعد كل ما ورثه من آراء ، وما تلقاه من « حقائق » ومعلومات ، وحتى يشك فى كل شيء يجد فيه مبررا للشك . وهكذا يبدأ الشك فى كل شيء : فى الحواس وصديق إدراكها ؛ فى وجود جسمه ووجود العالم الخارجى ؛ فى أبسط الحقائق الرياضية ؛ بل إن الشك ليمتد أخيرا — ضمنا وحل استحياء — فى وجود الله نفسه بوصفه منبع كل حقيقة .

بدأ صاحبنا الشك الكامل المطلق إذن وفى نيته ألا يوقفه شيء ، وألا يستثنى منه شيئا يزعم لنفسه الوجود ، حتى لو كان هو وجوده ذاته . ثم يبدأ التأمل الثانى بتأكيد طلبه الشمول فى هذا الشك ، ويسأل سؤالا يوجه حركة فكره فى اتجاه جديد . إذا فرض أن كل شيء باطل وخداع ، أفلا يوجد ثمة شيء صادق أو حقيقى ؟ أليكون هو هذا الشيء الواحد ، وهو أن لا شيء يقينى ؟ — هذه الإجابة — التى يقدمها على سبيل المحاولة — عن سؤاله تتطوى على تحديد سلبى للحقيقة ، وتلخص نتائج شكه النهائى الحاسم . فعمل فرض أن الحواس تخدعنى ، وأنه لا يوجد شيء فى العالم ، وأن روحا شريرا أوجنها ماكر قد دأب على خداعنى وإيقاعى فى الخطأ كلما

استنكر أن يفهم منه أنه دليل قياسي . وهنا نقرب من دائرة التفكير الجدلي التي حاولنا أن ندخل إليها في رفق وحذر . والحق أن كل شيء حتى الآن يمر — من الناحية الموضوعية — أن نتصور الدليل تصورا جدليا لا قياسيا ، فنجعل من الحكم الأول قضية ، ومن الثاني نقيضها . بيد أن المشكلة تتمثل في الحكم الثالث ؛ فنحن لا نجد فيه تأليفا واضحا كما يقضى بذلك المنطق الجدلي . أضف إلى هذا أن الجدلي الميجل لم تكن ساعته قد دقت بعد . فهل يجوز لنا أن ننسب إلى ديكارت شيئا لم يفكر فيه أو لم يسمح به تركيب الدليل ولا روح العصر ؟ وإذا كانت حركة الفكر في هذا الدليل لا تدخل فيه بنية منطقية صورية ولا جدلية ، فكيف نفهم طابع السلب الذي يسوده ، والذي اكتشف ديكارت من خلاله نقطة « أرشميدس » التي سيطلق منها ليقم منهجه ويصوغ معيارى الصدق واليقين عنده (وهما الوضوح والتميز الشهيران ، اللذان اعتمد عليهما في إبطال الشك الشامل وإثبات استحالة) ، كما يبدأ منها لإثبات يقينه الآخرين (وهما وجود الله ثم وجود العالم) بطريقة لم نحل في رأى نقاده من رواسب التقاليد الوسيطة ، ولم تبرا من التكلف والتصنع ؟

ليس من غرضنا أن ندخل في تفصيلات النقد المتجدد « للكوجيتو » الديكارتي منذ أيامه إلى يومنا الحاضر . ولا يدور في خاطرنا أن نجعل من ديكارت جدليا على الرغم من أوبرهائه ، فالمهم لدينا هو الحركة الفكرية التي تحولت من سلب إلى إيجاب ، ومن تناقض للفكر مع نفسه إلى رفع هذا التناقض ، ومن ثم إلى مجاوزة أزمة منطقية وتاريخية بإبداع منهج وفلسفة تبلورت فيها حرية إنسان عصر النهضة وإرادته التي صممت على اكتشاف الحقيقة من داخله وبقدراته المستقلة عن كل سلطة أو تقليد ، ومضت تستقبل عصرا جديدا ، وفكرا وحلما جديدين ، لا يلتفتان إلى الظلام الذي تركاه وراءهما .

لم يكن من قبيل المصادفة أن يؤكد ديكارت أنه لم يكتسب بدهاة « الكوجيتو إرجوسوم » (أنا أفكر ، فلنا إذن موجود) عن أى طريق منطقي أو تأليفي (١) . ولو فهمنا ذلك هل أنه قياس لأخطائنا حركته الفكرية ، وربما أخطائنا كذلك حركة الفكر الحديث كله في عصر النهضة . ولقد أوضح ديكارت نفسه أن الشك في كل شيء يحل من الشك نفسه ، وأن هذا التحديد يقضى إلى الاعتراف بوجود الأنا المفكرة . ولهذا فإن قوة الدليل تكمن في نوع من الربط الغريب الذي يختلف عن المنطق الصوري والقياس التقليدى ، ويؤدى من الحكم الأول إلى الحكمين التاليين . فالربط هنا يختلف في القياس الذي تم فيه الربط بين حكمين واستنتاج حكم ثالث عن طريق حد أوسط . وليس لدينا في دليل الشك سوى مفهوم واحد هو الذى يمثل مضمون أحكامه الثلاثة ؛ هذا المفهوم هو الفكر نفسه . وديكارت يضع هذا الفكر — على سبيل التجربة — في صورة تفكير سلبى أو سالب ، أعنى في صورة الشك في كل شيء . ولقد كان من المتظر أن يؤدى هذا الشك الحاسم إلى العدم أو اللاشئ ، غير أنه يتمخض من خلال التأمل الذاتى المتعكس ، وبما يتفق مع الرغبة في

استبعاد التناقض ، عن تجربة أو عن شيء غريب ، هو أن ثمة شيئا واحدا يستثنى منه : فلا فعل الشك الذى أقوم به ، ولا الخطأ والخداع عن طريق خداع واسع الحيلة ، بقادرين على إبطال وجود الشك بوصفه فكرا . من ثم ينشطر مفهوم الشك هنا إلى فعل الشك وموضوعه ؛ إلى تفكير محدد ، وموضوع ينصب عليه هذا التفكير . وهنا يتجلى استحالة الشك في الشك نفسه بما هو تفكير ويزغ وجود الفكر من ظلمات الشك ومن ضبابه العنسى . ثم يقوم هذا الفهم أو هذا المفهوم المختلف للشك بتحول جديد ، إذ تبرغ منه الأنا بعد أن أصبح تفكيراً وتتميز عنه ؛ لأن التفكير — كما تصور ديكارت ، صواباً أو خطأ — لا يستقيم بغير وجود أنا مفكرة . ومادام الشك والخداع كلاهما عاجزين عن الحلولة بين وبين التفكير ، فلا بد أن تكون « الأنا » متضمنة في هذا التفكير .

لقد كان في إمكان ديكارت أن يصوغ مفهومه أو تجربته الفكرية بخطواتها الثلاث (من الشك في كل شيء ، إلى تناقض هذا الشك مع نفسه ، إلى إثبات وجود الفكر الذى لم يستطع — أى الشك — أن يمتد إليه) على هيئة قياس من هذا النوع :

الشك تفكير .

وكل تفكير هو وظيفة الأنا

إذن فالشك وظيفة الأنا ويفترض وجودها .

وكان في إمكانه أن يضع « الكوجيتو » في صورة قياس آخر ، على نحو ما فعل الفيلسوف المنطقى والرياضى هينريش شولتز (١٨٨٤ — ١٩٥٦) :

في كل مرة أفكر ، أوجد .

أنا أفكر الآن .

فلنا موجود الآن (٢) .

غير أن هذه الأشكال القياسية وما شابهها لا تستطيع أن تكون بديلا عن دليل الشك . ذلك لأنها تغفل نوعية الربط الذى ينطوى عليه ويختلف — كما سبق القول — عنه في أى شكل من أشكال القياس المعروفة ؛ لأن تجربة الشك السلبية قد ألغت نفسها بنفسها ، ورفضت تناقضها الذاتى — كما رأينا — على نحو جدلي لا غبار عليه ولا شبهة فيه .

وسواء كان هذا جدلا من النوع للثبور أو لم يكن ، فإن جدلية الشك أو النقد السلبى الشامل على عتبة العصر الحديث تشهد من الناحية التاريخية والواقعية شهادة كافية على حرية الإنسان الأوروبى الحديث (الذى لم يفقدها بعد ذلك أبداً — كما قال شلينج عن ديكارت) ، وربما تشهد كذلك بصورة غير مباشرة على قدرته الإبداعية على مواجهة الأزمة التاريخية والحضارية التى عانها وخرج منها ليمضى منذ ذلك الحين على طريق السيطرة على الباطن والظاهر ، أعنى على ذاته وعلى الطبيعة جميعا . . . والمهم في هذا السياق أنه عاش تجربة الأزمة والتناقض من خلال تأمل ذات سلبى انعكس فيه تفكير فيلسوفه ديكارت على نفسه ، وعبر — بتجربته الفكرية والمعرفية — عن تجربة الإنسان الحديث ، الذى نفى عن

(١٧٤٢ - ١٧٨٩) وذكرها مؤرخ الفلسفة الحديث المعروف «بنوارمان» في بحث (٦) أكد فيه أن «المثالية الترنسندنتالية» لم تكن هي الفكرة التي قام عليها كتاب كانط الرئيسي، وإنما هي «التناقض» التي يقع فيها العقل الخالص بسبب «تحليله» فوق حدود التجربة الممكنة، وطموحه «المجهور» إلى تحقيق مثله المطلقة المتعالية، كوجود الله وخلود النفس... إلخ، وإثبات صحتها وضرورتها اعتماداً على قواه التأملية المجردة وحدها.

عبر كانط في الرسالة المذكورة عن أن واقعة وجود التناقضات هي التي حركت تفكيره، فقال بالحرف الواحد: «لم يكن البحث في وجود الله وخلود النفس... إلخ، هو النقطة التي انطلقت منها، بل كانت هي نقضة العقل الخالص (التي تقول في أحد طرفيها) إن العالم له بداية — (وتقول في طرفها المقابل) ليس للعالم بداية... إلخ حتى النقضة الرابعة التي تثبت وجود الحرية الإنسانية مرة وتنفى وجودها مرة أخرى مؤكدة أن كل شيء فيه (أي الإنسان) خاضع للضرورة الطبيعية. لقد كانت هذه (النقضة) هي التي بدأت يلتقيان من النعاس الدجائبي (أي نزعة القطع والتأكيد المترتبة بغير سند من التجربة)، ودفعته إلى نقد العقل نفسه، وذلك بغية القضاء على فضيحة التناقض الظاهر للعقل مع ذاته (٧).

يتضح من هذا النص أن الفكرة التي انطلق منها كانط لتكون منهجه النقدي أو إن شئت لإبداعه، مضافة إلى حد كبير مع الفكرة التي انطلق منها ديكارت ثم هسرل من بعد، كما سنرى في الجزء الأخير من هذا المقال. لقد صدروا جميعاً عن المنبع نفسه، والمنبع هو الفكر المتناقض لذاته، وهو التناقض أو التناقضات التي تظهر في سياقات معرفية معينة، ليدخل الفيلسوف في صراع معها، ويستقصى معانيها، ويحاول تفسيرها والمخرج منها، يحدوه في ذلك الاحتماد — المستند إلى مبادئ المنطق الصوري — بأن المعرفة الصادقة والعلم الدقيق المحكم لا يستقيان مع وجود التناقض. ومن ثم تبدأ عجلة البحث عن المنهج الجديد الكفيل بإزالة هذا التناقض في الدوران.

هنا يفرض هذا السؤال نفسه: أهو تناقض واحد هذا الذي يقع فيه العقل أم هو أكثر من تناقض؟ وهل يصنعه العقل بإرادته أم بغير إرادته؟ يصرح كانط بأنه ليس تناقضاً واحداً، بل هو نظام كامل من ألتاين الغش والإبداع الذي يعنى البصر، يرتبط بعضها ببعض ارتباطاً وثيقاً، وتتوحد تحت مبادئ مشتركة (٨). فإذا سألنا: وكيف ينشأ هذا التناقض أو النظام الكامل من التناقضات، وجدنا عدة أجوبة تدور حول محور واحد، وترجع إلى أصل واحد. فالتناقضات لا تنشأ إلا عندما تؤخذ الظواهر، أو عالم الحس الذي يضمها جميعاً، مأخذ الأشياء في ذاتها، وهي ليست بالمصطلح الكانطي «ظواهر»، وإنما هي «مظاهر» و«أوهام». وهي في الأصل لا تنشأ عن التجربة، ولا عن العيان (الإدراك الحسي)، ولا عن الظواهر، وإنما يوجد العقل البشري نفسه عندما يندفع «بحكم ميله الطبيعي» إلى مجاوزة عالم التجربة،

نفسه أخلال القديم الماثور، وخطا أول خطوة «إيجابية» على طريق الحدائق الطويل. وهو طريق لم تنته أزماته وتناقضاته، ولن ينتهي ندائه بمواجهتها بالشجاعة والجرأة والصدق، أي بمغامرة إبداع الذات والوجود باستمرار. وهل من سبيل للإبداع إلا بالمحرقة الفكرية المستمرة بين قطبي السلب والإيجاب، ومن أزمة تناقض ترفع إلى حين لكي تتولد عنها أزمة تناقض جديد تتطلب بدورها إبداعاً من نوع جديد؟ ألم تجاوز الحركة الفكرية التي أطلقها ديكارت لأول مرة منطق أرسطو الصوري وعقلية العصر الوسيط إلى فكر جديد كان عليه أن ينتظر أكثر من قرن من الزمان ليجد صورته الجدلية على يدى هيجل وأتباعه من رواد العصر الحديث والفلسف الحديث؟

٣ — هل بدأ «مؤسس» الفلسفة الحديثة، كما بدأ أيوها، من التناقض؟

هل انطلق فيلسوف المثالية (القديمة) في بحثه عن المنهج «الترنسندنتالي» (أي الشارطي، المتعلق بالشروط والمبادئ الأولية أو القبلية للمعرفة) من أزمة تبدت في صورة تناقض أزقه وحفره لالتباس الحل الإيجابي لإشكاليه السلبى المدمر للعقل؟ وما نقطة الانطلاق إلى منهجه النقدي الذي اختبر به إمكان أن تصبح الميتافيزيقا المعجزة علماً، كما علق عليه الآمال الرحبة في أن تصبح الفلسفة في النهاية علماً دقيقاً وثيقاً كسائر العلوم (الطبيعية والرياضية) الجديدة بالاحترام؟ ١.

يبدو أن الأمر مع «كانط» أصعب مما كان عليه مع ديكارت، وما سيكون عليه مع «هسرل»، اللذين تطورت بحوثهما عن المنهج، ومحاولتهما لتأسيسه، في خط طبيعي واضح. فبناء الكتاب النقدي الأكبر لكانط — وللفلسفة الحديثة كلها — وهو «نقد العقل الخالص»، بناء شديد التعقيد. ومن المحتمل — في رأي بعض المؤرخين والدارسين — أن يكون كانط قد بدأ حقيقة من «النتيجة» التي توصل إليها من جهوده التي بذلها طوال سنوات عدة لإيجاد مخرج من الأزمة وحل للتناقض، وإن كان ترتيب فصول الكتاب لا يكشف عن ذلك بسهولة. ويبان هذا أن الباب المهم الذي يتعرض فيه لتناقض العقل الخالص، وهو المعروف تحت عنوان الجدل المتعالي (أو الديالكتيك الترنسندنتالي) قد جاء في نهاية الكتاب وشغل منه أكثر من ثلاثمائة صفحة، وكان حرياً أن يبدأ به، لأنه هو المنطلق الحقيقي لفلسفته النقدية كلها. لكن الذي حدث هو أن كانط قد وضع آخر ما توصل إليه تطور تفكيره في الآزمة كلها في أول الكتاب (وهو النظرية الأولية الشارطة التي قدم فيها نظريته الأصلية عن «حسنى» المكان والزمان، وهما شرطاً كل هبان أو إدراك حسي وإطاره الملازمان)، في حين أخر بداية تفكيره المنهجي كما قلنا، حل نمرود يحمل على الظن بأنه نتيجة بحثه عن المنهج، وهو في الواقع منطلقه ومفجره — إن صح هذا التعبير.

سنفترض إذن أن هذا الاحتمال صحيح، وإن كان تعقيد بناء الكتاب الشهير لا يوحى به. وتؤكد هذا الفرض رسالة مهمة كتبها كانط إلى معاصره الفيلسوف «الشمعي» «كرستيان جارلر»

أو حل حد تعبير كانط ، إلى مجاوزة «الاستخدام التجريبي» (١١) ثم إنها أوهام طبيعية لا مفر منها ولا سبيل إلى تجنبها (١٢) ، ولأنها ترجع إلى طبيعة العقل ذاته في نزوعه لتخطي عالم التجربة .

وهو يشبه هذه الأوهام بأنواع مختلفة من الخداع البصري الذي يصيبنا — حل سبيل المثال — عندما يبدو سطح الماء في وسط البحر وكأنه ليس أمل من سطحه حل الشاطئ ، أو عندما يبدو القمر أثناء طلوعه أصغر مما هو عليه في الحقيقة . وكما يتحتم علينا في مثل هذه الأحوال أن نخطئ في إدراك الأشياء ، كذلك يصعب علينا أن نتحاشى الوقوع في وهم «المظهر الترنسندنتال» وخداعه . فالأمر هنا يتعلق بنوع من «الدالكتيك» أو الجدال الذي يلتزم بالعقل البشري حل نحو ضروري لا مناص منه ، بل إنه بعد أن نكشف من خداعه الذي يغشى البصر ، لا يكف عن هائلة العقل ، ولا يتوقف عن الإلقاء به كل لحظة في أنواع من الضلال التي تحتاج حل الدوام إلى التخلص منها (١٣) .

هكذا نجد أن تناقضات العقل ذات طبيعة خاصة ، فهي لا تنشأ بإرادة العقل ، كما هو الحال — حل سبيل المثال — مع التناقض المشهور من «الدائرة المربعة» ، حين أجمع بطريقة تصفية بين مفهوم المربع ومفهوم الدائرة . ثم إنها (أي تناقضات العقل) لا تنشأ من الواقع ، لأنها — كما أكد في تشبيهه لها بأنواع الخداع البصري — أوهام فكرية متنوعة الأشكال . ولن نستطيع في هذا المجال المحدود أن نتابع شرح كانط لتناقضات العقل الخالص كما عرضه في باب «الجدال المتعالي» حل صورة جدول مفصل للتناقض المختلفة ، والحجج المؤيدة لطرفيها للتضادين (العالم له بداية في الزمان ، أو العالم قديم ولا بداية له ؛ الجوهر يتألف من أجزاء لا متناهية أو متناهية ، الفراض وجود كائن ضروري أو عدم ضرورة افتراضه ، افتراض الحرية الإنسانية أو الحتمية ... إلخ) ، فالذي يمتدنا في هذا المقام هو «الأزمة» التي أثارها وجود التناقض — بل فضيحت كما عبر أكثر من مرة — في تفكير كانط ، والجديفة التي جعلته يأخذ حل عاتقه صبه تحليل عقل الحديث من أخطاره ، ويحذره من مهوى الزدى فيه . والرسالة السابقة التي كتبها إلى «جارف» تشهد حل هذا ، كما تشهد عليه الشكوى المتصلة من وجود التناقض . ويكفى أن نستمع إلى هذه النغمة الحزينة التي يرددتها في «نقد العقل الخالص» وغيره من مؤلفاته ، لنشعر بمدى إشفاقه حل مصير الإنسان الحديث إذا استسلم للتناقضات المخروسة في فطرته العقلية : «إن وجود التناقض بوجه عام في العقل الخالص لأمر يدهو إلى الشعور بالكمد والإحباط ، كما إن من المحزن أن يقع هذا العقل في نزاع مع نفسه ، مع أنه يمثل أهل محكمة تفصل في جميع المنازعات» (١٤) . وإنه لما يصيب العقل البشري بالخيبة والخذلان أن لا يحقق شيئاً من وراة استخدامه المحض (الخالص) ، بل أن يحتاج — بالإضافة إلى ذلك — إلى نظام يلجم شطحاته ، ويجنبه أسباب الخداع التي تجرهما عليه ، وتعنى بصره (١٥) .

هذا التناقض السلبي أو «الفضيحة» التي يقع فيها العقل بحكم طبيعته هي الدافع والمنطلق لتكوين المنهج النقدي وتطوره . وإذا قبلنا الفرض السابق بأن «الجدال المتعالي» الذي يقوم به كانط بتحليل التناقض ونقدتها هو البداية الحقيقية للمذهب النقدي كله ، ولكتابه نقد العقل الخالص ، فلا بد من القول بأن هذا النقد السلبي أو غير الموضوعي (أي غير المرتبط بموضوع) يذكرنا بدليل الشك عند ديكارت وتجربته في التأمل الذاتي المنعكس ، حيث استطاع كانط أن يخرج من تحليله السلبي للتناقض منهج إيجابي وموضوعي في نقد المعرفة وتعيين حدودها — أي في نقد العقل البشري لنفسه بنفسه . وما هو ذا يستطرد بعد النص الأخير الذي أكد فيه حاجة العقل لنظام يلجم شطحاته فيقول : «إلا أن مما يزيد من ثقته (أي العقل) واعتزازه أن يكون قادراً حل تطبيق هذا النظام بنفسه ، وأن يحس بضرورته ، دون أن يسمح لأي جهة أخرى بممارسة الرقابة عليه ، وأن تكون الحدود التي يضطر لوضعها للحد من استعماله التأمل المجرد قادرة كذلك حل الحد من المزاعم التي يثيرها أي خصم ويلبسها لباساً عقلياً مصطنعاً ، وأن يؤمن ، بالإضافة إلى ذلك ، كل ما تبقى من مطالبه السابقة المبالغ فيها ، من كل هجوم ممكن» . بهذا يثبت العقل وجوده عندما يطبق نظام النقد ، ويبرهن كذلك حل أن «هذه المحكمة العليا لكل حقوق تأملنا المجرد وتطلعاته ومطامحه ، حال أن تتضمن هي نفسها أي لون من ألوان الغش الفطرية ، والخداع الذي يعنى البصر» (١٦) .

هكذا يؤدي نقد شطحات العقل الخالص (لإثبات مثله وحفاظه المطلقة المتعالية دون أي سند تجريبي وعلمي كما سبق القول) ، أي نقد الأخطاء والتناقضات التي يقع فيها ، إلى معرفة العقل لذاته ، حل نحو ما أدت تجربة الشك عند ديكارت إلى يقينه الذاتي . ومن ثم يضع كانط الوحدة المنهجية لتفكير العقل النقدي في مقابل تناقضات التفكير الميتافيزيقي ، كما يضع الوحدة الباطنة للعقل نفسه في مواجهة وحدة العالم التي عجز العقل التأمل عن التوصل إليها . وإذا كانت تجربة ديكارت قد أثبتت أن «الأنا» تظل موجودة في داخل الشك في كل شيء ، وأنها تُعطى لنفسها فيه عطاء سلبياً ، فإن العقل عند كانط يجرب كذلك يقينه الذاتي من خلال السلب . ويتضح الطابع السلبي للعملية النقدية كلها في هذه العبارة : «... يترتب حل هذا أن أكبر فائدة تقدمها فلسفة العقل الخالص ، وربما تكون الفائدة الوحيدة منه ، هي فائدة سلبية فحسب ، ذلك لأنها (أي فلسفة العقل الخالص) ليست أداة صالحة للتوسع (في المعرفة) ، وإنما هي نظام يصلح لتمييز الحدود ، وبدلاً من أن (تسبب لنفسها فضل) اكتشاف الحقيقة ، يقتصر فضلها حل الحماية في هدوء من الوقوع في الأخطاء» (١٧) صحيح أن كانط لم يسط لنا طريقة ظهور مواقفه المنهجية الإيجابية خطوة خطوة كما فعل ديكارت ، ولكنه وصف حل كل حال علاقة منهجه بالتناقض وصفاً دقيقاً في مقدمة الطبعة الثانية لكتابه نقد العقل الخالص ، حيث يقول (١٨) : «إن هذا المنهج المقتبس من دارسي العلوم الطبيعية يتكون من البحث عن عناصر العقل

إن الأسئلة التي تطرح عن أمثال هذه الموضوعات المزجومة ، لن تتناول المبادئ الذاتية للتحديد الدقيق للمعاني التي يمكن أن توجد ، داخل هذا الشكل الكروي ، بين تصورات الفهم (أو الذهن) (١٨) .

لا شك أن العبارة السابقة — على الرغم من صعوبتها الكائنية ! — قد قدمت لنا صورة حية من شكل كروي حدد في مقابل سطح مستو يتغير تحدده لشدة اتساعه . والعقل هو هذا الشكل الكروي الذي تحدده القضايا التأليفية القبلية (التي يعرف عنها قارئه كائناً ما شرط قيام العلم ، فلولاً توافرها في العلوم الطبيعية والرياضية لما أصبحت علومها بالمعنى الدقيق) كما يحدد الخط المنحني نصف قطر الدائرة . أما ما يقع خارج هذه الدائرة فلا ينتمي للعقل ، ولا يوضح لمبدئه الذي تحدده كذلك الأحكام التأليفية القبلية . والأمر في النهاية يتعلق بمعرفة أحد ، فكما كانت و الأنا أفكر فأننا إذن موجود — التي اكتسبها ديكارت من تطبيق الشك على كل شيء محاشياً للوقوع في الخطأ — هي التي وضعت حداً لذلك الشك ، وبدأت طريق البحث المنهجي عن اليقين ، كذلك كان بحث كانط للتناقضات العقل الخالص هو سبيله للعثور على الحد ، ومعرفة بالحد هي التي رسمت الطريق إلى المنهج الشرطي والمعرفة الشرطية (أو الترنسندنتالية التي لا تتعلق بالموضوعات بل بطريق معرفتنا بهذه الموضوعات ، بقدر ما تكون هذه الطريقة قبلية) ، وهي كذلك التي بصرت مبدءاً للعقل الخالص ، الذي عبرت عنه ثورته « الكوبرنيقية الشهيرة » (نسبة إلى كوبرنيكوس (١٤٧٣ — ١٥٤٣) صاحب التحول الشمس المعروف ، وعلاصتها أن إدراكنا أوجاننا الحسي ومفاهيمنا أو تصوراتنا الذهنية لا تتوجه وفقاً للموضوعات ، بل إن هذه الموضوعات هي التي تتوجه وفق ملكة حياننا وتصوراتنا) . ومن ثم تكون المعرفة السلبية بالتناقضات التي يقع فيها العقل الخالص بسبب شطحائه الميتافيزيقية المجردة هي التي أدت به إلى المعرفة الإيجابية بحدود العقل والمعرفة البشرية التي رسمها منهجه الشرطي وفلسفته النقدية الكفيلتان بالتخلص من تلك التناقضات . والواقع أن الحديث عن تطور هذا التحديد الإيجابي للعقل وتصلياته معناه الحديث عن الأسطيقا والأناطيقا الترنسندنتالية (نظريته عن المعرفة الحسية والمعرفة الذهنية) اللتين تولفان مع الديالكتيك الترنسندنتالي وحدة واحدة لا تنقسم عراها ، أي عن « النقد » كله في جانبه المعرفي . وهنا يتوقف القلم الذي يعرف حدوده ، مكتفياً بالغرض الذي قلناه عن المنطلق الجندل لفلسفة النقد التي لا تخرج — في بنائها وغايتها — عن أن تكون معرفة بالحد .



ربما يكون السر الكامن وراء كل منهج فلسفي أصيل — ولعله كذلك أن يكون سر الإبداع أو جانباً منه على أقل تقدير في التفكير الفلسفي على وجه العموم — هو التحول الذي يحدده التفكير النقدي السلبى أو غير الموضوعي في أزمة التناقض ، فينتجه إلى تفكير إيجابي يبنى الموضوع ويكون حقيقة وجوده . ولقد تم هذا

الخالص فيها يمكن تأييده أو دحضه من طريق التجربة . بيد أن قضايا العقل الخالص ، وبخاصة عندما تخاطر بتجاوز كل حدود التجربة الممكنة . لا تسمح بإجراء أي تجربة مع موضوعاتها (كما هو الحال في العلم الطبيعي) لاختبار تلك القضايا . ولهذا لن يكون في وسعنا إجراء هذا الاختيار إلا على مفاهيم ومبادئ نسلم بها قبلها ونتناولها بحيث يمكن النظر إلى هذه الموضوعات نفسها من وجهتي نظر مختلفتين ، لتكون — من ناحية — موضوعات للحواس وللفهم متعلقة بالتجربة ، ومن ناحية أخرى موضوعات يكتفى بالتفكير فيها بوصفها موضوعات للعقل الخالص المنزول ، الذي يسمى جهده لتخطي حدود التجربة . فإذا وجدنا أن النظر إلى الأشياء من وجهة النظر المزجومة هذه يؤدي إلى الاتفاق مع مبدء العقل الخالص ، وأن النظر إليها من وجهة نظر واحدة يؤدي حتماً إلى تصارع العقل مع نفسه ، فإن التجربة هي التي ستفصل في صحة تلك الطريقة .

يصف هذا النص عملية نقد العقل الخالص بأنها تجربة . وهي تجربة مختلفة في طابعها عن التجارب التي تتم في العلوم الطبيعية ، لأنها لا تجري على موضوعات بالمعنى المعنى المتعارف عليه هذه الكلمة . ولهذا كانت في الواقع تجربة ذاتية يقوم بها العقل على نفسه . وللتجربة بهذا المعنى شقان : أحدهما سلبى ، ينشأ عنه صراع العقل أو نزاعه مع نفسه ، والآخر إيجابى ، يتم فيه « التوافق مع مبدء العقل الخالص » ، ومن الواضح أن الشك السلبى للتجربة يحصل في تضامنه الشك الإيجابى ، أي أن حل التناقض يقتضى أن يقوم العقل الخالص بوضع ذلك المبدء الذي يلزمه (أى العقل) بالتوافق معه . لا بد إذن أن يحدد العقل مبدءاً ، وأن يتوافق معه ، لكي يتسنى التخلص من « الضيعة » التي جرهما عليه اندفاعه فوق حدود التجربة الممكنة ، ونزوحه للتساؤل غير المحدود عن أمور غير محدودة (الله ، والحربة ، والخلود ، وتناهى العالم في الزمان ، أو عدم تناهى .. الخ) . وهل يكون هذا كله غير تسمية واحدة ، هي تحديد العقل لحدوده ، أو بمعنى آخر نقد العقل ؟ وهل يلقى الطريق الذي يضي عليه العقل في بحثه لتلك التناقضات إلا إلى التفسير بمبدء الخالص ؟ صحيح أن الأمر هنا لن يكون شبيهاً بظهور « يقين الأنا » ظهوراً مفاجئاً من طوايا الشك الشامل كما حدث مع ديكارت ، لأن التفكير المتأني الدقيق في كل أخطاء العقل وضلالاته هو الذى سيسمح بمطالعة وجهه الأصيل وتعرّف جوهره الحق . ولذلك فلن نهض أماننا هذه الصورة التي يصفها كانط في ختام كتابه إلا بعد مراجعة الإمكانيات السلبية للعقل مراجعة نقدية متعمقة : « لا يجوز تشبيه عقلنا بسطح مستو يتغير تعيين حدود مساحته الشاسعة ، بحيث لا يعرف عنها إلا أنها تنبذ من التحديد ، وإنما يجب أن يشبه بشكل كروي يمكن تعيين نصف قطره من طريق الخط المنحني على سطحه (أى وفق طبيعة القضايا التأليفية القبلية) كما يمكن كذلك تعيين هتواه وحدوده بطريقة مؤكدة . أما خارج هذا الشكل الكروي (أى خارج مجال التجربة) فليس ثمة شيء يمكن بالنسبة إليه أن يعد موضوعاً ، بل

الوجود الظاهري أو «الفينومينولوجي» الذي أعطاه عطاء مباشرا حيا في الشعور . ويبقى الشيء المشترك بين «مبدعي» المنهج في كل هذه الأحوال هو انطلاقتهم السانخط والنائم على سلبية التناقض الذي يجعلهم يبحثون عن «الوجود» من خلال محاولاتهم لحل التناقض .

٤ — إذا كان الأمر كذلك لماذا نقول عن فيلسوف أراح «الحد النقدي» الذي أقامه كانط لتمييز المعرفة العلمية الصحيحة من المعرفة الميتافيزيقية الشاطحة في فراغ التناقض وعدمه ، بل جعل من التناقض القلب النابض لفلسفته ومنهجه ورويته الجدلية كلها للفكر والوجود جميعا ؟ ماذا نقول باختصار عن منهج هيغل ، ولهم اتفق مع مناهج السابقين عليه ولهم اختلف عنهم ؟

لاشك أن قراء هيغل — وهم بحمد الله كثيرون ، ووجودهم يؤكد أن «الجدلية الصامتة» لم تنفرض من بلادنا برغم الضجيج الكلاب الذي يحاصرنا ويكاد أن يصيبنا بالأس القاتل داخل دوائر الثقافة والأدب والفن والفلسفة نفسها وخارجها أيضا — أقول إن قراء هيغل يذكرون بغير شك عبارته الشهيرة الواردة في مقدمة كتابه عن ظاهريات الروح : إن الأمر الذي عقدت عليه العزم هو المشاركة بجهدي لي أن تقترب الفلسفة من هدفها ، وتتمكن من طرح الاسم الذي توصف به ، وهو حب العلم ، لكي تصبح علما حقيقيا (٢٠) هذا الجهد الذي يذكره هيغل جهد منهجي قبل كل شيء ، وهو يختلف عن كل الجهود التي بذلها أصحابها لكي يسبروا بالفلسفة «حل الطريق الأكيد للعلم» ، واضعين تقدم المعرفة ودقتها في العلوم الرياضية والطبيعية نصب أعينهم . لم يحاول فيلسوف الجدول الأكبر في العصر الحديث أن يجعل من منهجه الجدلي نموذجاً للمعرفة الموثوق بها بالمعنى المتعارف عليه في العلوم «الدقيقة» ، ولم يذهب إلى حد القول بأن يقين الرياضيات هو اليقين العلمي الحق ، إذ صرح في أكثر من موضع من كتاباته برفض المنهج الرياضي وعدم الاعتماد عليه (٢١) . وإذا كان قد أسس منهجا فلسفيا وصفه بأنه هو المنهج الحقيقي والعلمي الوحيد ، فقد أسقط جميع شروط المنهج الدقيق التي افترضها غيره من السابقين أو اللاحقين . والسبب في هذا بسيط ، لموقفه المختلف كل الاختلاف من التناقض هو الأساس الذي أقام عليه منهجه . ذلك أن التناقض عنده لا يأخذ ذلك المعنى المزيج الذي نجده عند الفلاسفة الباحثين عن المنهج الدقيق . فقد رأينا كيف يمثل من ناحية نقطة الانطلاق الفعلية لتطور بحثهم عن المنهج ، كما يجند طبيعة الفكرة التي ستكون ، واتجاه هذا التطور نفسه ورأينا من ناحية أخرى أنهم نظروا إليه نظرتهم إلى طريق مسدود للمعرفة ، أو وهم ينسج العقل خيوطه وخطا فطرح يقع فيه بإرادته أو بحكم موله وفطرته . ولكن هيغل يدير ظهره لكل هذه المفاهيم والتحديدات الرافضة للتناقض . فالتناقض عنده هو المبدأ المحرك للعالم ، وهو من أكثر المبادئ تعبيرا عن حقيقة الأشياء وماهيتها ، وهو مصدر كل حركة وكل حياة ، فالشيء لا يتحرك إلا لأنه يحوي في صميمه تناقضا وقوة دافعة ونشاطا (٢٢) . والتناقض

التحول عند كل من ديكارت وهرسل — كما سنرى بعد قليل — حل أساس البداهة التي تأدت من كون التناقض محالا ، لم يصحج أحد منها لاختبار إمكانية ذلك التحول ، إذ شعرا بما يشبه الإيمان الساذج بأن التناقض الذي تبدى لهما محال ، واستند هذا الإيمان على اعتقاد ميتافيزيقي مطلق في صحة المنطق الصوري ، واعتقاد لا يقل عنه إطلاقا في صحة العلم (الطبيعي والرياضي) وبقينه . كان كلامهما شديد الانتعاج بأن التناقض قيمة سلبية ، وأن ظهوره علامة أكيدة على مشروعية «المعطى الإيجابي» الذي وضعه في مقابلة كما يوضع الصدق في مواجهة الكذب والزيف . ويختلف الأمر قليلا مع كانط الذي احتاج للمضي على طريق مضمّن وغير مباشر — لتدعيم وجهة نظره الإيجابية أو منهجه الشارطي الذي لم يُعط له ببساطة البداهة التي عرفناها عند ديكارت ، والتي سوف نعرفها عند هرسل ، وإن بقي التناقض ومحاولات حله — كما سبق القول — وراء تحوله نحو المنهج الجديد بحيث لا يمكن فصله عنه إلا إذا أمكن فصل الجذر عن ساق الشجرة وفروعها وثمارها . يدل على هذا قوله في المقدمة المهمة التي أضافها إلى الطبعة الثانية من نقد العقل الخالص (١٧٨٧) :

... فإذا سلمنا بأن معرفتنا التجريبية تتوجه حسب الموضوعات بما هي أشياء في ذاتها ، ووجدنا أن المطلق لا يمكن التفكير فيه بغير تناقض ، ثم سلمنا — على العكس من ذلك — بأن تمثّلنا للأشياء كما هي معصاة لنا لا يتوجه حسب هذه الأشياء بما هي أشياء في ذاتها ، بل الأصح أن هذه الموضوعات ، بوصفها ظواهر ، هي التي تتوجه حسب طريقتنا في التمثيل ، ووجدنا أن التناقض قد سقط ، وأن المطلق — تبعاً لذلك — لا يوجد بالضرورة في الأشياء من حيث إننا نعرفها (أو من حيث إنها تعطي لنا) وإنما يوجد فيها من حيث إننا لا نعرفها ، أي بما هي موضوعات في ذاتها : في الواقع على أساس متين ... (١٩) .

ربما يوافق القارئ على أن النص الأخير يعبر عن الدافع الذي حرك كانط كما حرك غيره من الفلاسفة إلى إيجاد المنهج ، وهو أن استبعاد التناقض والتغلب على أزمتته هو الأمر الحاسم في وجود المطلق أو «الحقيقة» التي يضعها أولئك تعطي له . وطبيعي أن يختلف تصور الفيلسوف للتناقض عن الفيلسوف الذي سبقه باختلاف تصورها للنقد ، وأن يجند مبادئ اختبار نوع التناقض طريقته المنهجية . والمهم أن موقفه النقدي من التناقض يجند مبادئه المنهجية ويشبها ، بحيث تصبح الحقائق التي تعطي نفسها حقائق منهجية وموضوعية بقدر ما تتميز عن التناقضات وتستبعدا بسبب كونها محالة . وطبيعي أيضا أن يضيق هذا المنهج من مجال الحقيقة ومن مفهوم الوجود ، فالحقيقة عند ديكارت هي حقيقة الأنا ، ولذلك اقتصر الوجود عنده على وجود الفكر أو الأنا ، المفكرة . وهي عند كانط وجود المعرفة الضرورية العامة الصديق ، ومن ثم اقتصر الوجود عنده على التحديدات والشروط القبلية الكيفية بمعرفته . أما عند هرسل فسوف نجد أنها هي الحقيقة في ذاتها بوصفها منطقية خالصة ، ولذلك اقتصر مفهوم الوجود لديه على

لحظات ضرورية للتفكير ونفسه الحى المتطور ، أى نسق المنطق نفسه ، فهى شروط تقوم عليها المعرفة وليست عقبات فى طريقها ، ولا تتعارض مع مفهومها ، كما كان الحال عند أولئك الفلاسفة ، إذ لا يمكن - فى رأيه - تحديد ماهية المعرفة مع استبعاد التناقض . وهذا يكون قد قطع الخط أو كسر السلسلة التى وصلت فيكارت بكانط ، ثم الضقت حول هيرل ، وربطتهم جميعا فكرة محددة من علمية ، الفلسفة ومنهجها الصارم المحكم (مهتمين فى ذلك - كما سبق القول - بالعلوم الدقيقة من جهة ، وبالمنطق الصورى ، الذى رفض التناقض فى الوجود والفكر ، وعلمه علامة التهاافت والفساد - من جهة أخرى ، وهذا أيضا تكون الفلسفة قد فقدت حل أيديهم أهم ما يميزها فى نظر هيجل ، وهو أن تكون معرفة بالكل الشامل ، أو علم الكل الذى لم يكن المنهج الجدلى إلا عرضا لتطوره فى إيقاعاته الثلاثة ، أو مظهراته الكثيرة .

ولقد أدى حرص أولئك الفلاسفة على المنهج الدقيق والمعرفة الحالية من التناقض إلى فتح جرح عميق ، أو إحداث صدع خائر ، فى التفكير نفسه ، لم يتوقف عن الظهور والتجدد باستمرار ، فقد شق إلى نصفين متضادين إلى أقصى حدود التضاد : فكر سلبى ووهى أو مظهرى خاطيء ، يرفع نفسه بنفسه ، وفكر صحيح أو إيمان . والجهود المصنفة التى بذلها كانط لرأب هذا الصدع ومد جسر بين الشقين معروفة ، وقد أدت فى النهاية إلى التمييز بين العقل الخالص والعقل العملى ، بحيث برهن فى الأول على نوع من المعرفة (العلمية الضرورية العامة المنطق) لا سبيل للبرهنة عليه فى العقل الثانى (وهى المعرفة الأخلاقية والدينية) ، وبحيث أمكنه أن يقول فى النهاية فيها يشبه الناس أو التسليم :

وهكذا اضطررت إلى رفع (استبعاد أو إلغاء) المعرفة لكى أفسح مجالاً للإيمان (أو الاعتقاد) (٢٣) . وبذلك قضى على الوحدة الباطنية للتفكير . وتم الفصل - عند كانط بوجه خاص - بين معرفة متناقضة وغير منهجية (فيها سبيل الميتافيزيقا الدجاطيقية ، أى التى تقطع بالحكم فى أمور الحقائق المطلقة بغير دليل أو سند كاف) ، وأخرى علمية أو منهجية دقيقة .

واجه هيجل هذا الصدع الخائر ، وحاولت فلسفته كلها إعادة الوحدة الباطنة للفكر والوجود . ونقده الشديد للمناهج السابقة دليل على وجه الحاد بتصدع العقل أو الروح الحديث ، وعلى إيمانه بأن منهجه الجدلى هو الذى سيعيد للميتافيزيقا معناها المنهجي ، ويرد إليها كرامة العلم . وسوف نستشهد على نقده للمناهج السابقة ببعض النصوص التى تقرئنا من جوهر فلسفته أو تتدور حول محورها .

ونبدأ بنقده للمنطق الصورى الذى آمن كانط بشيائه (٢٤) دون تغيير يذكر منذ عهد أرسطو ، وسؤاله إن كانت صورة المنطق الذى اعتمد عليه كانط فى جهوده لإقامة المنهج الفلسفى الدقيق هى الصورة النهائية التى تمثل المعرفة الفلسفية الدقيقة ، أم أن المنطق نفسه معرفة متطورة هذاها .

إن المنطق القديم يحتاج إلى تغيير شامل . والواقع إن الشعور بالحاجة إلى تعديله شعور موغل فى القدم . وهو من ناحية الشكل والمضمون التى يظهر بها فى المراجع الدراسية قد حظى إن جاز هذا القول - بالاحترار . وإذا كان الناس لا ينفكون عن التمسك به لما ذلك إلا لإحساسهم بأن المنطق بوجه عام شئ لا غنى عنه ، وتعومهم على الاعتقاد بأهميته المرتكزة على تراث طويل ، لا من اقتناع بأن ذلك المضمون المألوف ، والانشغال بتلك الأشكال الفارغة ، لها قيمة ونفع حقيقى (٢٥) . ثم يستطرد قائلا عن منهجه الجدلى : « وإذا كنت لا أنكر أن المنهج الذى اتبعته فى هذا النسق المنطقى - أو بالأحرى الذى يتجه هذا النسق نفسه - يحتاج إلى المزيد من الاستكمال ، وأنه يقبل إضغاث تفصيلات جزئية عليه ، فإننى أعلم فى الوقت نفسه ، أنه هو المنهج الحقيقى الوحيد . ويتجل هذا بوضوح إذا عرفنا أنه ليس شيئا مختلفا عن موضوعه ومضمونه ، لأن المضمون فى ذاته ، أى الجدلى (الديالكتيك) الذى ينطوى عليه فى ذاته ، هو الذى يدفعه على الحركة المستمرة . ومن الواضح أنه لا يمكن أن يتصف أى عرض بصفة العلم ما لم يتبع مسار هذا المنهج ويتفق مع إيقاعه البسيط ، لأنه هو مسار الموضوع ذاته » (٢٦) . ولورجعنا بالذاكرة إلى كانط لوجدناه بصور الجدلى فى صورة « فن مظهرى » يخلق حل جميع معارفنا شكلا ذهنيا ، حتى إذا تحققتنا من مضمونه وجدناه أجوف شديد الفقر ، وثأكد لنا أن ذلك المنطق العام (أى الجدلى) الذى لا يخرج عن كونه قانونا للمحكم ، قد أصبح أشبه بألة (أوردجانون) تستخدم ، أو بالأحرى يساء استخدامها ، لإنتاج مزاحم نخدعنا بمظهرها الموصوحى (٢٧) .

وهذه الصورة لا يمكن بطبيعة الحال أن تقارن من قرب أو من بعيد بصورته الحقيقية والعلمية عند هيجل . ومع ذلك ، فإن هيجل يعترف بفضل كانط ، ويقره على قوله بأن التفكير الجدلى جزء لا يتجزأ من تكوين العقل ، وإن خالفه بالطبع فى إدانته لمعرفته « المظهرية » أو الوهمية : « لقد وضع كانط الجدلى فى مكان رفيع ، وهذا من أجل فضاله ، فقد نزع منه مظهر التعسف الذى ألصقه به التصور العادى ، وعرضه فى صورة فعل ضرورى من أفعال العقل » (٢٨) . وهكذا تحول المظهر الضرورى ، وتحولت المعرفة الوهمية المقيم ، إلى لحظة موضوعية ومنهجية من لحظات التفكير بل إن هذه اللحظة المعبرة عن الحركة الذاتية للتفكير تصبح فى نظره هى « النواة » المنهجية والموضوعية للفلسفة نفسها . وما أكثر نصوص هيجل التى تؤكد أن الفلسفة ليست هى حركة الفكر المدرك لحسب ، وإنما هى - قبل كل شئ - حركة الفكر الذى يدرك ذاته ، وبه تبدأ الفلسفة بدايتها الحقيقية : فالفلسفة تبدأ حيث يدرك العام بوصفه الوجود الشامل ، أو حيث ينظر إلى الوجود بطريقة عامة يظهر معها التفكير فى التفكير (٢٩) . ولقد سارت فى مرحلتها الأولى - عند الإغريق والإيليين وبخاصة - من الفكرة المجردة إلى الفكرة التى تحدد نفسها بنفسها (٣٠) وفى نهاية العصر الفلسفى (وهو الذى يشرح هيجل أنه عصره الذى يمثل اكتمال تاريخها السابق) بلغت الفلسفة مرحلة الفكرة الحية الشاملة التى

نعرف ذاتها (٣١) ، أو الفكرة التى تفكر فى ذاتها ، والحقيقة التى نعرف نفسها ، كما جاء فى نهاية كتابة موسوعة العلوم الفلسفية (٣٢) .

ولن نستطيع هنا تناول انعكاس المعرفة أو التفكير على ذاته ، لأن معنى ذلك أن نتناول فلسفته كلها ، وكيف تطور مضمونها ، أو نفس نفسه بنفسه — على حد تعبيره — ويكفى فى هذا السياق أن نعرض للطابع المنهجى لهذه الفكرة وكيف تحولت العلاقة الذاتية للتفكير إلى منهج ، ولاشك أن فكرة « الإيقاع الثلاثى » للجدل المهيكل (من موضوع مباشر ، إلى نفى موضوع « متوسط » ، إلى مركب يؤلف بينهما ، يرفعهما معا ، والمحافظة عليهما فى مستوى أعلى وأكثر خصوصية) قد قفزت إلى ذهن القارئ بعد أن أصبحت ملكا مشاعا للروح الخفيف فى العالم كله . وربما مال إلى الظن بأن فكرة هذا الإيقاع الثلاثى هى نفسها فكرة المنهج ، بحيث يكفى أن يبحث عنها فى الأشياء والأفكار ، وأن يطبقها عليهما لكى يحيط عليا بشكل المنهج الجدلى ومساوئه . غير أن شكل المسار الجدلى ليس هو سر حياته وحيويته ، ولو وقفنا الجهد عليه لدارت بنا طاحونة المثلثات الجدلية الشهيرة كما دارت من قبل طواحين الأشباح المخيفة بالفارسي الطيب الحالم (دون كيشوت) وجئنا على أنفسنا وعلى هيجل ، وربما شاركنا من غير قصد فى إثارة رياح الاتهام والسخرية التى طالما هبت عليه . . . ذلك أن قراءة هيجل بمنظار المثلث الشهير قد تدخلنا إلى عالمه ، وقد تعيننا على قراءة الوجود الحى فى الخارج ، والفكر الحى فى الداخل ، ولكنها لن تضع أيدينا على « الفكرة الحية الشاملة » التى بدأ منها المنهج ليعود إليها فى نهاية المطاف ، بعد ملحمة الصراع والتزاح والعناء .

بداية هذه الفكرة هى تفكيرها فى تفكيرها . وبداية المنهج هى أن التفكير فى التفكير يتولد عنه رغبة (نية أو سلبه) لنفسه وتوسعه فى معرفة نفسه . بعبارة أوضح : يكون نفى الموضوع هو رفع الموضوع ، ويكون المركب هو الوحدة الجديدة التى تؤلف بينهما ، وكلها لحظات ضرورية فى « التطبيق الذاتى » للفكرة الحية الشاملة ، أى لفكرة الفكرة ، أو التفكير فى التفكير ، أو وعى الوعى (العقل أو الروح) لذاته (٣٣) . وربما تبين لنا الآن أن هيجل يضع على كامل فكرته تجربة الفلسفة كلها (ربما استثناءات مادية وواقعية قليلة) . وهذه التجربة تنطق بأن العقل نفسه هو الذى يولد تناقضاته مع نفسه ، وتبويراته أو تأسيساته لنفسه . بهذا نجد أنفسنا أمام الاستعمال المزدوج لما سميناه بالتفكير فى التفكير ، أو التأمل الذاتى ، أو انعكاس الفكر والروح والعقل على مرآة ذاته فالفكرة تحمل فيها فى داخلها ، مصداقا لقول هيجل فى كتابه علم المنطق : « إن ما تنمو به الفكرة نفسها وتتطور ، هو النفى (أو السلب) المعطى قبل ذلك ، وهو الذى تطويه فى ذاتها ، وهذا هو الذى يكون الجدل الحقيقى (٣٤) » . تلك هى اللحظة المهيبة الأولى ، أما اللحظة الثانية فيعبر عنها قوله فى الكتاب السابق الذكر بأنها هى : « إدراك التضاد فى وحدته ، أو إدراك الإيجاب فى السلب » (٣٥) . وهذه اللحظة الثانية هى التى تحول دون فهم

« السلب أو النفى الذاتى للفكرة » ، وكأنما هو تدبير لها أو قضاء عليها ، فالواقع أنها تؤكد وجودها مرة أخرى فى شكل أعلى وأوسع كما سبق القول ، كما تنقل النفى الذاتى إلى إيجاب ذاتى على مستوى أعلى . وبهذا المعنى أيضا يمكن إجمال الخطوة الثالثة الإيقاع للمنهج الجدلى فى خطوة أو حركة واحدة ، هى الحركة الذاتية للفكرة الشاملة . فكان العلاقة الذاتية التى تظهر مرة فى صورة سلب ، وتظهر مرة أخرى فى صورة إيجاب ، هى التى تؤلف وحدة الشروط المختلفة التى تسير فى حركة نموها من الموضوع ، إلى نفى الموضوع ، إلى المركب منها . ومن طريق هذه العلاقة الذاتية تتراجع المرحلتان الأولتان لتتصلا بالفكرة الكلية التى بدأ منها . فما دام « الحق هو الكل » — على نحو ما نقول العبارة الشهيرة هيجل — فلا بد أن يحتل التناقض موضعه المنهجى من هذا الكل ، وأن يكون هو موضع القلب من الجسد المعنوى الحى .



لم يكن هدفنا من هذا العرض — المخل المخل ! لمنهج هيجل الجدلى هو النظر فى تطبيقاته الحية على أمهاله الثرية المتنوعة . ولم يكن كذلك هو الهدف من عرض منهجى الفيلسوفين السابقين ، أو منهج الفيلسوف الذى ستناوله الآن (وهو هيرل صاحب فلسفة الظاهرات أو الفينومينولوجيا) ، فقد انصرف جهدنا المتواضع على التحقيق من الغرض الذى بدأنا به ، وهو أن التفكير أو التأمل الذاتى الذى يصطدم بالتناقض وأزماته ويحاول حلها ويبيان كيف أنها محالة — هو الذى يمثل نقطة الانطلاق إلى المنهج الجديد ، كما أنه يعبر عن الإبداع ، أو جانب منه على أقل تقدير ، فى تفلسفهم .

وقبل أن نختم حديثنا عن هيجل ومنهجه الجدلى لابد من كلمة عما يجمعهم بالفلسفة الثلاثة وما يميزهم عنهم . فالتأمل الذاتى أو « الفكر » هو مركز فلسفته التى لا تخرج عن كونها محاولة كبرى « للوعى الذاتى » . وهو يؤسس مثلهم منهجا علميا حكما ، سياه — كما رأينا — بالمنهج الحقيقى الوحيد ، وإن لم يتخذ نموذج من العلوم الدقيقة ، والرياضيات بوجه خاص ، بل رفض أن تكون هى الأساس أو المثل الأعلى . بيد أنه لم يجازهم فى الفصل بين المعرفة الإيجابية التى اتفقوا على أنها هى للمعرفة الصحيحة ، والمعرفة السلبية التى يبللوا كل جهودهم لاستبعادها ورفع تناقضاتها ، أو بالأحرى لإثبات أنها ترفع نفسها بنفسها . وهو لم يأخذ كذلك بالمعيار الذى وضعوه « للمنهج الدقيق » ، وهو أن التناقض سمة المعرفة الحافظة ، وعلامة التفكير الخادع أو الكاذب . ومعنى هذا أنه قد عرف بوضوح أن البناء النظرى للعالم العقل محال بغير الاعتراف بالتناقض ، فليس التناقض — كما سبق القول — مجرد دفعة أولية تنطلق منها حركة المنهج وحركة الروح أو العقل معا ، وإنما يشغل مكانه المنهجى من الكل الحقيقى ، أو إذا شئت من الحقيقة الكلية التى تنمو بذاتها نحو جنليها على إيقاع المنهج الجدلى . ولاشك فى أن هذا يعبر عما يسمى « بوحدة المنهج والمذهب » ، بصورة قد لا نجدها بمثل هذه القوة وهذا الترابط عند أى فيلسوف قديم أو حديث .

عندئذ ندرك الحقيقة بوصفها التضاد مع فعل المعرفة الذاتى العابر ، ومن حيث هى الحقيقة الواحدة بالقياس إلى التنوع غير المحدود لأفعال المعرفة الممكنة ، وللأفراد العارفين (٣٨) .

لا يقتصر النص السابق ، على الرغم من صغورته ، على التعبير عما يعنيه هيرل بالموضوعية ، وإنما يمتداه إلى وصف الطريق الذى اتبعه ، وتلخيص المنهج الذى سار عليه . فنحن حين نحكم حكما قائما على البدهة ، أى حين نكون لدينا معرفة دقيقة ، فذلك لأن موضوع المعرفة قد أعطى لنا عطاء مباشرا أصيلا . والواقع أن هيرل قد أقام براهينه على فساد النزعة النفسية في فهم المنطق على أساس البدهة ، وأثبت أن هذه النزعة تؤدي بالضرورة إلى التناقض . ولابد في سبيل هذا الإثبات وتلك البراهين التي تؤمن حقيقة المعرفة ، من ظهور الحقيقة للعنية في صورة موضوعية ؛ فالمقصود هو الحقيقة التي تصبح موضوعا ، أى حقيقة في ذاتها . ومن ثم يكون النقد السلبى للشك والنسبية التي تؤدي إليها النزعة النفسية في المنطق قد فُحِطَ عن موضوع إيجابى ، كما تكون حقيقة هذا الموضوع ، بل الحقيقة في ذاتها ، قد خرجت بهذه الصورة الجدلية عن سلب أوتناقض . فكان تفكيره في وضع منهجه الفلسفى ، الذى سيعتمد عليه في الكشف عن حقيقة الموضوع أو موضوعية الحقيقة ، قد ارتبط بتفكير نقدى وسلبى في مفارقة أو نقضة معينة . ولم يكن هذا الارتباط من قبيل المصادفة ؛ إذ تكرر- كما رأينا من قبل - مع منهج الشك عند ديكارت ، ومع المنهج الشارطى (الترنسندنتالى) عند كانط ؛ لأن إيجابية المنهج تقوم على خلفية سلبية ، كما أن تكوين هذه الخلفية السلبية مرتبط ارتباطا ضروريا بتكوين الموضوع والحقيقة .

وإذا كان هيرل قد قطع هنا تأملاته عن المنهج ، وأخذ يجمع النتائج التي توصل إليها في مفهوم « المعطى » ، والمعنى المثال ، فقد عكف في الجزء الثانى من البحوث المنطقية على مواصلة تحليلاته للموضوع : فلابد لهذا الموضوع أن يعطى عطاء أوليا أصيلا ؛ وكونه معطى هو أسلوبه في الوجود الذى يربط الذات بالموضوع ، كما أنه يتطوّر في وقت واحد على وجوده ، وعلى ضرورة أن يكون هذا الوجود بالقياس إلى شخص ما ، أى ضرورة ظهوره لوعى أو شعور أو ذات معينة ، وإلا انتهى كونه معطى . ومن هنا بدأ المنهج خطاه وتوسع فيها ، وصارت مهمة « الظاهرى » أن يبحث الموضوعات من جهة كونها معطاة لشعور أو وعى يتوجه إليها ويقصدها بأفعاله « القصدية » ، وفُتِدَتْ « رؤية الماهيات » و تحليلات المعنى ، هى أدواته في هذا البحث .

بهذا يكون هيرل قد حنّه مجال الظاهرات ووضحه . إنه هو المجال الذى تبحث فيه الموضوعات ، ويعطى لكل من الموضوع والذات حقوقا متساوية ؛ فالموضوع « يظهر » والذات « ترى » وتصف ما تراه . وتكون الحقيقة حينها ظهر الموضوع على ما هو عليه ، وحينها تمت رؤيته ، أو بالأحرى رؤية ماهيته ، على نحو ما يظهر للشعور ولله ظهورا خالصا مباشرا . بذلك تتجه الظاهرات إلى الموضوعات ، وتبقى معها إما لا تحلق فوقها بالتأمل المجرد ،

وأخيرا تنتقل - بحكم التطور التاريخي وحده - إلى فيلسوف اختلف عن هيجل ، وربما لم يستند - في رأى البعض - من ثورته المنهجية والجدلية شيئا يذكر ، وإن كان قد نافسه في محاولة كبرى وأعميرة لجعل الفلسفة علما كليا شاملا . أقول هذا لأذكر القارىء بأن الفيلسوف الذى ستحدث عنه - وهو هيرل - يرتبط بالفيلسوفين السابقين (ديكارت وكانط) ويُعدّ امتدادا أو بالأحرى ذروة للذاهبة والمثالية المثالية ، أكثر عما يرتبط بهيجل أو بهنريه من الجدليين .



• - كيف « ظهر » المنهج الجديد لصاحب فلسفة الظاهرات ؟ وكيف أدى به « سلب التناقض » الصارخ في لزوم بعض المناطق لتفسير حقائق المنطق والرياضيات تفسيراً نفسياً ، إلى « الإيجاب » الذى يعمّل في تأمين حقيقة الموضوع ، بل إلى تأمين الحقيقة ذاتها وحمايتها من الشك والنسبية النفسية والإنسانية ؟

لا يعني هنا أن نفصل القول في طبيعة المنهج الظاهراتي وخصائصه ومراحله ومدى خصوصيته في التطبيق ، بقدر ما يمكننا أن نبرز للملمح المشترك بينه وبين بقية المناهج التي نعرض لها ، وهو خروج الجديد الإيجابى من حطام السلبى والتناقض . ويكفى أن نطلع على الجزء الأول من « البحوث المنطقية » لتأكد من هذا الحرص على تأمين حقيقة الفكر ، ثم نتبين كذلك قرب نهاية هذا الجزء كيف يتحول المنهج النقدي السلبى لتناقضات النزعة النفسية إلى منهج إيجابى لإثبات حقيقة الموضوع أو حقيقة التفكير الموضوعى : « لا يتسنى وجود شيء بغير أن يتحدد على هذا النحو أو ذاك ، وكونه موجودا وهذا على هذا النحو أو ذاك ، معناه أن هذه هى الحقيقة في ذاتها ، الحقيقة التي تؤلف التضاد الضروري للوجود في ذاته . . . » (٣٩) . ويستطرد هيرل في شرحه لمعنى موضوعية الموضوع ليقول : « عندما نحقق فعلا من أفعال المعرفة ، أو - كما يميلون أن أصبر - عندما نمينا فيه ، فإننا ننشغل بالجانب الموضوعى الذى يقصده ذلك الفعل ويضمه بطريقة معرفة بطبيعة الحال . وكلما كانت معرفتنا معرفة بأفق معان الكلمة ، أى كلما أصدرنا حكما قائما على البدهة ، قد أعطينا الموضوعى عطاء أصيلا . ولّى هذه الحالة لا يبدو لنا أننا نواجه الواقعة الموضوعية ، وإنما تتمثل هذه الواقعة بالفعل أمام أعيننا كما يتمثل فيها الموضوع ذاته من حيث ماهيته وما هو عليه ؛ أى - لتحديدنا - على هذا النحو المقصود في هذه المعرفة ، لا على نحو آخر ؛ أى بوصفه حاملا لهذه الخصائص ، وحلقه في هذه العلاقات ، وما أشبه ذلك . وهو كذلك لا يبدو لنا بهذه الخصائص ، وإنما يتقوم بها بالفعل ، وبهذه المثابة يعطى لمعرفتنا ؛ أى أن المعنى الوحيد لهذا أنه لا يقتصر على أن يبدو لنا كذلك (أو لا ينفذ الأمر عند حكمنا عليه بذلك) وإنما يكون قد حُرِفَ على ما هو عليه ، أو أصبحت كينونته على هذا النحو حقيقة فعلية ، متفرقة في التجربة الحية للحكم البديهي فإذا ما تأملنا هذا التفرّد وقمنا بتحقيق التجريد الفكرى ، (٣٧) أصبحت الحقيقة ذاتها ، بدلا من ذلك الجانب الموضوعى ، هى الموضوع المدرك .

والأخلاق والتاريخ ، وإنما تعرض فيه قبل كل شيء لازمة العلم الأوروبي ومحنة الوجود ، الضمير والإنسانية الأوروبية (وكلها للأسف لديه شيء واحد . وكان العلم والوجود والإنسانية تكون أوروبية أولًا تكون ٢١) .

لم يكن من قبيل المصادفة أن ترد كلمة « الأزمة » (كريسيس) في عنوان هذا الكتاب (١١) . إذ كان من الطبيعي أن يعمق إحساسه بها بعد هذه السيرة على طريق طويل تصوره في نهاية التي اقترنت بالشيخوخة وهواجس النهاية المحتومة أنه قد أكمل واجبه ، وأنم تأسيس فلسفته ، واطمأن إلى إقامة العلم الشامل أو « الماتيزيس يونيفرساليس » الذي ظل هو الشغل الشاغل لعدد كبير من فلاسفة الغرب ، بدءًا بأفلاطون في نظريته عن المثل ، إلى ديكارت وليبنز وكانط حتى البنايين أو البنيويين وروولف كارناب (١٨٩١ - ١٩٧٠) وزملائه من التجريبيين أو الوضعيين المناطقة في مشروعاتهم عن « العلم الموحد » .

ومن المعروف أن منهج العلوم الطبيعية والرياضية بقي هو المثل الأهل لعدد كبير من الفلاسفة ، حل أقل تقدير منذ عصر النهضة حتى أواخر القرن التاسع عشر . فالانقضاء بهذا المنهج كان عندهم هر شرط اليقين والدقة والموضوعية ، حتى لقد طبقوه حل مشكلات ليست بطبيعية رياضية ولا طبيعية ، من الميتافيزيقا والأخلاق والظواهر النفسية والاجتماعية حتى البراهين حل وجود الله ! وحل الرخم من التقدم الذي تحقق في بعض العلوم الإنسانية (كالاجتماع والاقتصاد وعلم النفس بوجه خاص) باتباع ذلك المنهج العلمي الدقيق ، فقد برزت في أوائل القرن العشرين مشكلة المنهج في العلوم الإنسانية ، وثار حول الجدول الذي لم يحمده عليه بعد ، إذ تبين للبعض من أمثال برجسون وفلتاي وهيرل نفسه ومعظم تلاميذه والمستفيدين من منهجه الظاهري — من أصحاب فلسفة الوجود وفلسفة التأويل (الهيرمينوطيقا) والنقديين الجدليين — الاجتماعية — أن الظاهرة الإنسانية من نوع مختلف عن الظاهرة الطبيعية ، وأنه لا يمكن قياسها والتنبؤ بها والتحكم النهائي فيها بالوسائل المنطقية والتحليلات والإحصاءات الرياضية ، لأن الإنسان — في رأيهم — ليس موضوعا وليس كذا ، وإنما هو ذات وحرية ، وكيف وتجربة حية ، وعالم حياة متفرقة . وتفاقت أزمة العلم الأوروبي ، (الطبيعي والرياضي) نتيجة إخفاقه — المؤقت حل أقل تقدير ! — في تطبيق مناهجه حل الظواهر والعلوم الإنسانية ، وأصبحت أزمة هذه العلوم في جوهرها وفي نظر هيرل هي أزمة الشعور الأوروبي نفسه بفقد « التجربة الحية » ، واضاعته « عالم الحياة » الذي هو في رأيه مصدر العلم ومادته . وحل مشارف هذه الأزمة المضاعفة (من الناحيتين المادية والصورية) وبسببها ، بدأت الفينومينولوجيا في البحث عن منهج خاص للعلوم الإنسانية ، يحفظ نوعية الظاهرة ، ويميزها عن الظاهرة الطبيعية والظاهرة الرياضية ، ومن ثم يشق طريقا ثالثا هو الذي سماه هيرل بالفينومينولوجيا (١٢) وهكذا تطورت الظواهرات مع تطور معالجتها بصورة أو بآخر . هذه الأزمة هي مراحلها المختلفة ، وفي

ولا تشغل نفسها بكيانها المادي الذي تعلق الحكم عليه أو تضعه بين قوسين ، وإنما حيائها ، وتجربها ، وتري ماهياتها رؤية حدسية مباشرة . يرضيق المحال من تتبع خطوات المنهج الظاهري ومراحله في « ارد » وتحويل الموضوعات إلى موضوعات مثالية ، وتأمين وجوبها بوصفها ماهيات ثابتة في الشعور أو الوعي المتعالي ، على نحر ما فصلته وغاص فيه في كتابة الأفكار ، إذ يكفئ أن المنهج نفسه قد انبثرت من أزمة تناقض ليصعب في عمليات إيجابية لا آخر لها شأون موضوعية الموضوعات ، وتأمين حقائقها الثابتة في مشكلة الشعور ، وهو الذي تعذر بمعنى من المعاني ملكة الوجود المطلق . ويكفئ كذلك أن تشير إلى أنه أراد بهذا المنهج أن يرفع الفلسفة إلى مرتبة المعرفة العلمية الدقيقة . أما عن نجاحه أو فشله في تحقيق هذا الأمل القديم فشيء آخر . ذلك أن المنهج الظاهري ، الذي بدأ بالفصل بين المنهج والموضوع — كما هو الشأن في العلوم الطبيعية — قد انتهى إلى جعل المنهج نفسه موضوعا للبحث . وهذا فتح للمعرفة الفلسفية وللشأن الفلسفي أفقا شاسعا لم يكن من الممكن أن يحيط به منهج محدد ، ولا موضوع محدد .

شرح هيرل في انتحام « مشكلة الشعور أو الوعي المتعالي التي تعد بمعنى من المعاني ملكة الوجود المطلق » في المرحلة المثالية المتعالية التي بدأت مع نشر كتابه « أفكار عن ظاهرات خالصة وفلسفة ظاهرية » بين سنتي ١٩١٣ و ١٩٢٨ ، فقد ، شبه إلى نوع جليل من المثالية الذاتية المتعالية . لم يكتب تقرير التضافات الضروري بين الموضوعية الفلسفية والتجربة الحية للفرد ، وإنما أسند إلى الشعور « الذات المتعالية الخالصة » في سعيها المنهجي لرؤية الماهيات — عمليات التكديمر أو البناء التي تضيئ المعنى حل العالم والوجود . وقد عدا في وقت متأخر من حياته إلى انتحام مجال الذاتية المتعالية الخالصة بصورة نهائية حاسمة ، فأكد في تأملاته الديكارتيية (١٩٣١) إمكان التوصل إلى الأنا المحضة المتعالية ، التي هي الأساس الأخير لكل تفكير . وبدا الأمر لنقاد وكان هذه الأنا أو الذات قد شقت « ومينة عيسوا » الذاتي والفردى العلى ، ولم تنظر في الشروط التاريخية والاجتماعية التي تحددها . صحيح أن عالم الحياة — وهو عند هيرل تعبير آخر عما نسميه عادة بالظواهر الاجتماعية والتاريخية — ظل من أهم مهام الأنا أو الذاتية المتعالية التي أثبت أن علاقتهما بالآخر وبغيرها من الذات (فيها سماء الذاتية المشتركة) بدخل في صميم تكوينها ، ولا غنى عنه لتأسيس الموضوعية الجديدة . غير أن القراء والنقاد انتقدوا مواقفه المخذعة من « مشكلة » المصدرة عن المحتجج « التاريخ » ، وكاد بعضهم أن يتيمه باغضاضه . كتب النحل والممارسة الإنسانية في العالم (١٣) . حتى إذا توالت نشر مخطوطاته في السلسلة المشهورة « كتابات هيرل أو الهروب بيننا » منذ سنة ١٩٥٠ ، طلع حل الناس واحد من أهم كتبه وهو « أزمة العلوم الأوروبية والظاهرات المتعالية » ، الذي لم يقتصر فيه على تناول مفاهيم من « عالم الحياة » ، كالمحتجج

المادية ومذاهب الشك والمسائل الأخلاقية عند اليبقويين والروائيين الذين لم يهتم آخر بريق « للموضوعة الثانية » في فكرهم من « اللوجوس » الكون .

أين تقع إذن نقطة البدء في الشعور الأوروبي الخائض كما فهمه وفسره هيرل ؟ إنه يبدأ مع « الكوجيتو » الديكارتي الشهير ، ولهذا كان ديكارت هو المكتشف الحقيقي لعالم الذات ، والمؤسس الأول لعلم الظاهرات . وقد أكد هيرل ذلك في تأملاته الديكارتية السابقة الذكر ، وإن أخذ على أب الفلسفة الحديثة أن ذاته شائبة عناصر نفسية وتجريبية ، وأن « الأنا » عنده عرفت الأنا المتفكرة ولم تعرف موضوع التفكير ولا عرفت الآخر بما هو طرف مقاب لها . ولذلك فإنه (أي هيرل) قد سير أهورا ، وعطسها من الشوائب النفسية والحسية ، وبذلك أعلمها ، بالتوصل إلى الذات أو الأنا المتعالية المحضة (التي يمكن تصور فناء كل شيء في أساسه) واندثاره فيها عداها () ، وحقق مشروع الحضارة الأوروبية : وهو إقامة الظاهرات (الفينومينولوجيا) أي الصورة النهائية للفلسفة المتعالية والمثالية الألمانية ، بل لتاريخ الفلسفة الغربية كلها .

ويحل هيرل التجربة بأشكالها المتعددة (من طبيعية وحسية ومادية ووضعية . . إلخ) وبين أنها كانت رد فعل للاتجاه العقل ونسيان العالم والفضاء على الأشياء ، ثم انقلبت إلى الضد فأصبح العالم فيها عالما ماديا ، وصارت التجربة الحية مجرد انطباعات حسية ، وغدت النفس — على ما يقول لوك — صفحة بيضاء تنتش عليها الإحساسات ما تشاء ، أو — على حد تعبير هيرل — مجرد حرمة من الانطباعات ، وبذلك احتلقت التجربة الداخلية بالتجربة الخارجية ، وانفتحت الحجرة المشتركة بين اللوات ، وأصبحت الموضوعية العقلية محالا . وجاءت محاولة كانت النقدية لتعريف بين الحسي والعقل (أو — بكلماته — بين الحدس أو الميائات ، والتصورات أو المفاهيم) فجاء معها الحل القاصر لمشكلة التنافس على طريقة الصورة والمادة ، أو الشكل والمضمون ، الأرسطي ثم لم تلبث أن ضحكت بهما معا — أي بصورة العقليين ومادية التجريبيين — عندما تخلت عن المعرفة لصالح الأخلاق والدين ، وظل الشعور مجرد نسج عنكبوت ، وظيفته اصطلياد المادة من العالم الخارجي ، دون اكتشاف الشعور الحسي والتجربة الحسية (٤٤) وفي النهاية لم تستطع مثالية كانت النقدية أن تحقق شيئا من مشروع الشعور الأوروبي ، وهو إقامة العلم القائل الذي اتخذ اسما جديدا هو الظاهرات ، فهي التي ثلاث النقص في فلسفة كانت ، ووسعت من نطاق الحساسية المتعالية عنده (التي تشمل نظريته في المكان والزمان والإدراك الحسي) ، وجعلتها تتسع لكل مظاهر « مجال الحياة » كما أعادت القاعدية لمنطقة المتعالي ، وحولت الحدس الحسي إلى حدس فكري أو نظري ، أو رؤية عينية للماهيات .

وإذا كانت المثالية المطلقة بأشكالها المختلفة عند فشته وهيجل وشلنج قد حققت تقدما ملموسا في للشروع الأوروبي لإتمام العلم

إنتاج هيرل الذي نشره في حياته ، حتى تبلورت إشكالياتها الخاصة الناقدة في كتاب الأزمة الذي سنتف عنه الآن وقفة قصيرة .

٦ — حاول هيرل أن يواجه أزمة العلوم الإنسانية ، والمخرج من أسر النموذجين الطبيعي والرياضي اللذين أدبا بها — كما تقدم — إلى الوقوع في تلك الأزمة ، من طريق تأسيس فلسفته التي تعددت المسيمات التي أطلقها عليها : من علم شامل ، إلى علم بالماهيات والبدائيات ، إلى فلسفة أولى ، إلى نظرية كلية في المعرفة والوجود ، إلى علم آثار (أركيولوجيا) الشعور . . إلخ . ولعل أقرب هذه المسيمات إلى غرضنا أن هذه الفلسفة نظرية في اندائية المتعالية (الترنسندنتالية) ، والذاتية المشتركة ، أو أنها — في اختصار — هي علم الشعور . وقد تناول في كتابه الذي نحن بصدده التجربة المشتركة للحضارة الأوروبية ، أو بتعبير آخر الشعور الحضاري أو الجهاشي الأوروبي (يشقه العقل والتجريب) منذ بداياته عند اليونان والرومان إلى بلوغ ذروته العقلية الخالصة عند ديكارت ، حتى اكتماله في فلسفة الظاهرات أو الفينومينولوجيا نفسها . بذلك أضاف إلى تصوره هذه الفلسفة بوصفها علما أو نظرية خالصة ، تصورا آخر لها بوصفها فلسفة للتاريخ ، بل مقصدا له وغاية نهائية (وقد سبقت الإشارة إلى هذين البعدين في محاضراته تأملات ديكارتية ، التي أمداهما إلى ذكرى ديكارت ، الذي بدأ عنده الشعور الأوروبي على الحقيقة) . لم يتم هيرل بالحديث عن الأصول والمصادر والمعروفة لما سياه بالشعور الأوروبي باستثناء المصدر اليوناني الذي أولاه الجانب الأكبر من عنايته ، لسبب بسيط ، هو أنه بعد الحضارة الأوروبية خلفا أصيلا على غير منوال ، وأنها — دون غيرها من الحضارات القديمة في الشرق الأقصى والأدلى ، التي ظلت أسطورية وأخلاقية وعملية — قد أخذت على عاتقها عبء البحث عن الحقيقة النظرية ، وتحقق مشروع الإنسانية العلمي الأول ، الذي طالما راود فلاسفتها ، كما سبق القول ، وهو إقامة علم شامل مرادف للحقيقة ومطابق للواقع على السواء . (٤٦)

وبغض النظر عما في هذا الموقف من « مركزية أوروبية » بدأت على أقل تقدير مع أرسطو وبلغت قممها الفيجية عند هيجل (لاسيما في حربه لفلسفة التاريخ في الشرق القديم) ، فإنه يكرر رأى عدد كبير من مؤرخي الفلسفة الغربيين ، وهو أن حضارة اليونان وفلسفتهم بوجه خاص قد اهتمت — دون غيرها من الحضارات — بالتنظير الخالص أو بالفكرة ، وأنها قد قطعت — حسب مستواها العقل وتقدمها الحضاري — أولى الخطوات الجادة على طريق الظاهرات أو العلم الشامل بالمعنى الذي فهمته منه (ويمثل في نظرية فيثاغورس ، وفلسفة الحياة عند سقراط ، الذي يعد إمام الذاتية الأوروبية ونظرية الصور أو المثل عند أفلاطون ، وفلسفة الطبيعة ونسق المنطق الصوري عند أرسطو ، وأخيرا في هندسة إقليدس) . غير أن الحضارة ، أو بالأحرى الفلسفة اليونانية ، التي بلغت مستوى رفيعا من العقلانية ، لم تستطع أن تحقق مشروعها في إقامة نظرية العلم الشامل ، إذ انهار التنظير العقل بالمجاهها إلى المذاهب

الشامل ، إذ تمكنت من القضاء على الثنائية الميتة ، وأعادت الوحدة الباطنة بين العقل والتجربة ، والروح والطبيعة ، والفكر والوجود ، حتى لقد جرى لفظ « الفينومينولوجيا » على قلم هيجل في كتابه الشهير عن ظاهريات الروح ، الذى وصف فيه بناء الشعور الأوروبى وتطوره — إذا كان هذا كله صحيحاً — فإنها (أى المثالية المطلقة) لم تستطع تحويل الفلسفة إلى علم محكم دقيق ، وبقيت خامسة مختلطة بالشاعرية الرومانسية ، ومرتبطة بالدين .

إلام انتهى مشروع الحضارة الأوربية أو حلمها التاريخى بإقامة العلم الشامل ؟ الجواب بسيط : فقد انتهى إلى ظاهريات هسرل نفسه ، وإلى « الكوجيتو » الظاهراتى ، الذى جمع في شعوره القصدي بين العقل والتجربة ، والذات والموضوع ، والانا والآخر . وبهذا تحقق الأمل الذى طالما سعى إليه العقل الأوروبى وحاول التعبير عنه في صور مختلفة .

هكذا تقمص هسرل في أواخر حياته مسوح المتنبيء والداعية ، الذى راح يبنه الحضارة الأوربية إلى الخطر المحدث بها . فازمة العلم الأوروبى هي في النهاية أزمة الإنسان الأوروبى نفسه ، ولا سبيل للنجاة إلا بإعادة بناء شعوره الذى فقد عالم الحياة ، وأضاع الحقيقة حينما استسلم للتزوهات العقلية الصورية من ناحية ، وأغرق في التيارات التجريبية والمادية من ناحية أخرى بيد أن هذا الشعور الحقى للتمتاع ، الذى أقام عليه هسرل العلم والتجربة معا ، يظل أمراً عسيراً . فهل نصف دعوته لاستكشافه بأنها دعوة مثالية جديدة إلى إنسانية جديدة ؟ أم بأنها نزعة صوفية وإشراقية من نوع غريب ، حدث بصاحبها لأن يحمى بأعماق الشعور — المعزول والمنطوى — ويخفيه في متاعته انقاء لضغوط العالم التاريخى المحيط به ، وهرباً من ثورات العصر السياسية والاجتماعية ؟ وإذا كان هسرل قد نجح في تغيير الشعور الباطن لكثير من أتباعه وقرائه ، فهل استطاعت فلسفته أن تصبح أداة للتأثير على الواقع ولا أقول لتغييره أو تكوينه ؟ إن معيار الحقيقة الذى تقاس به الفلسفة لا يمكن أن يقتصر على تماسك أفكارها واتساق منطقها الداخلى ، فكيف من فلسفة متسقة لم يخرج عنها فعل يذكر ، وبقيت — على جلالها وعمقها ! — أشبه بأطلال معبد قديم أو قصر غروب مهجور . ولست أقصد بالفعل مقدار التأثير المادى أو العمل الظاهر من حيث القوة والانتشار والنفوذ ، إذ لو كان الأمر كذلك لعدنا الفلسفات التى تبنيها أو تتبناها الأنظمة الشمولية ذات القوة والسطوة الغاشمة أصديق للفلسفات وأقربها للحقيقة ، في حين أن التجربة التاريخية الأليمة تشهد بأنها أبعدنا عنها ، وأكثرها خلواً في التهاوت والضللال والبطلان ، ومع أن المشكلة تحتاج إلى تفصيل لا يتسع له المقام ، فإن صدق الفلسفة وحيويتها لا يمكن — في تقديرى المتواضع — في مواجهة أزمة أو أزومات راحنة ، واقتراح خرج منها أو حل لها (وليس في الفلسفة ولا في العلم حل نهائى أبداً !) بقدر ما يمكن في خلق أزومات جديدة تتحدى الفكر لجرب فيها أسلحته ، ولعل ممكن القوة والصدق والإبداع أياً في فلسفة الظاهرات أن الأزمة المنهجية التى آثارها قد

بعثت إلى الحياة أزومات أخرى عند طلقة كبيرة من تلاميذ مؤسسها ، سواء في ذلك من تابعوه على الطريق أو من رفضوا مثاليته الذاتية المتمثلة في مرحلتها المتأخرة . وأية تلك تعدد التطبيقات الحسنة للمنهج الظاهرى وتنوعها ، بجانب تعدد المستفيدين من هذا المنهج ، وتنوع اتجاهاتهم وحقول بحثهم واهتمامهم (مثل أوسكار بيكر في فلسفة الرياضة ، وألكزنر بفننر في المنطق وعلم النفس ، وماكس شيلر وهانزا راينر في الأخلاق ، ورومان انجاردين في الفن والجمال ، ونهغولاى هارتمان في المعرفة ونظرية الوجود وطبقاته ، وهيدجر وسارتر في فلسفة الوجود والأنطولوجيا الظاهرية ، وميرلوبونى في الإدراك واللغة ، وأوبنهايم في عالمية العالم ، وجادامر وونيسكور وولتو في فلسفة التأويل أو الهرمينوطيقا ، وأودونو وماركوز من أعضاء مدرسة فرانكفورت في نظريتها النقدية للواقع الاجتماعى والمجتمع الصناعى والرأسمالى .. إلخ ..) وإذا صح أن هذا كله يؤكد الجانب الإبدعى في الظاهرات من حيث هي منهج قبل كل شيء ، فلا شك أنها كفلسفة للباطن قد أكدت — من ناحية أخرى — حيز كل الفلسفات المثالية الذاتية المتجهة إلى الباطن عن التأثير في حركة الواقع التاريخى والاجتماعى . ولا يرجع هذا فحسب إلى غياب التفكير الجندل عن هسرل ، أو بالأحرى إلى رفضه لياه فحسب ، وإنما يعود كذلك إلى كشف مثاليته الذاتية عن أزمة الاغتراب التى تعاني منها الفلسفات المثالية ، وتعذ هي نفسها امتداداً لها ، حل الرغم من حرصها على تمييز نفسها عنها بشئ الصور والأسباب ، وكل من يتصور أن مهمة الفلسفة — أو إحدى مهامها الأساسية على الأقل — هي نقد الواقع السائد انطلاقاً من رؤية شاملة تعمل على تغييره وتحويله ، لابد أن يأخذ على الظاهريات أنها قد نقلت الفعل الحقيقى في نظرها إلى باطن الشعور ، وأنها أهملت الفعل الاجتماعى أو كادت ، اللهم إلا من بعض الإشارات الشحيحة الغامضة إلى « عالم الحياة » ، والذاتية المشتركة ، « والعمل — في — العالم » ، كما سبق القول ، وأولى علم اجتماع ظاهراتى ، لم يكذب بخرج من أسوار الأبراج الأكاديمية إلى الواقع المضطرب الذى كانت الثورات الاجتماعية والسياسية في العشرينات والثلاثينات من هذا القرن همزة وتزلزل أركانها ، كما زحفت عليه — في حياة هسرل نفسه . جحافل البربرية (النازية) ، محقة نبؤته المخيفة التى أهلها في عظام كتابه عن أزمة العلوم الأوربية ، عن سقوط أوروبا في خربتها عن معنى حياتها العقل ، وترقيتها في حضيس الوحشية والعناء للروح . لا عجب بعد هذا كله أن يوجه أصحاب الماركسية التقليدية سهام نقدهم إلى الظاهرات ، وأن يضعوها في صفوف الفلسفات « البرجوازية » ، التى اغتربت عن الواقع التاريخى — الاجتماعى ، وأهفقت الشروط الواقعية والجندلية المادية التى تحدد الشعور من وجهة نظر فلسفتهم ، التى هي في نهاية المطاف نظرية للفعل والممارسة الثورية ، بل إن الظاهرات — في رأيهم — أكثر بكثير من غيرها من الفلسفات البرجوازية المتأخرة — عن أزومات المجتمع البرجوازي — الرأسمالى وفساد رقيته — الليبرالية الامبريالية — للعالم والواقع ؛

لقد حاولت أن تكون خرجا مما سبه « أزمة الحياة » وأزمة العقل والعلم . لكن جهودها ومحاولاتها للوصول بالفلسفة إلى مرتبة العلم الصارم الدقيق كتب عليها الإخفاق في ظل المناخ الراسمالي — الاستعماري وممارساته التسلطية واللا إنسانية على الخارج والدخول ، وعلى الطبيعة والإنسان جميعا (وعالمنا العربي يشهد اليوم مجده هيمته في صور أبشع وأفظع من كل ما عرفه التاريخ العالمي ...) .

ولعل أهم ما في النقد الماركسي للظواهراتية أنها قد عانت من التناقض الصارخ بين النزعة العقلانية والتنويرية التي تغذت عليها في ظل المناخ الليبرالي للمجتمع الغربي البرجوازي ، والنزعة الشمولية واللاحقلانية المتمثلة في الذاتية المثالية المتعالية أو المتطرفة ، التي انتهت إليها في مرحلتها المتأخرة . والواقع أن هذه شهادة حق وإنصاف ، على الرغم مما قد يبدو في ظاهرها من الإدانة والإجحاف ، فهي تؤكد — على طريقتها — ما حاولنا أن نؤكد من أن فلسفة الظواهرات لم تعان من التناقض لحسب ، وإنما كانت أزمة التناقض هي الدافع المحرك لها ، وربما كانت كذلك من وراء الإبداع الأصلي الذي لا ينكره عليها إلا جاهل أو جاحد .

٧ — هكذا يتبين لنا أن التناقض وحدة صراع متفاعلة بين ضدين متلازمين ، بشرط أحدهما الآخر ويستجده في وقت واحد . ولابد من أن نستحضر في أذهاننا فكرة الوحدة والصراع ، أو الخاصيتين الأساسيتين في كل أشكال التناقض وتشكلاته المتعددة التي لم يخل منها ماضي الفكر الفلسفي ، ولن يخل منها مستقبله . فبغير ما تختلف طبيعة الأضداد (منطقية ومعرفية كانت أو موضوعية وداعية) ونوع العلاقة الجدلية (في وحدة واقعية وتاريخية أو في ترابط فكري محض) ، تختلف كذلك طبيعة التناقض الجمللي الكامن في الأشياء والعمليات والأنساق الحية المتطورة ، عن طبيعة التناقض المنطقي الذي يتم في مجال الفكر الخالص . وإذا كنا قد قمنا بجهودنا في هذا المقام على « منطق » التناقض الذي ينعكس فيه الفكر نفسه في نوع من التأمل الذاتي في مرآته ، وحاولنا أن نحصر حديثنا في « الأزمة » التي أدت الفلاسفة السابقين إلى الخروج منها بإبداع منهج (أصبح كذلك نقطة انطلاق جديدة لأزمات منهجية عند فلاسفة آخرين) فإن ذلك لا يمنع القول بوجود أشكال أخرى للتناقضات الأساسية التي عرفناها (ولصورها الهيكلية بوجه خاص) ، وهي أشكال أو تشكلات تنعكس فيها تفكير الفيلسوف حينما حل صراعاته وتناقضاته العاطفية والباطنية التي كابدها في سبيل الوصول إلى المطلق الديني (كما عند كبلارد) ، أو ألهمه بوعيه حينما أغرق إلى واقع الصراعات والتناقضات المادية التي لمرها تفسيريا « علميا » تطور الطبيعة والعمل والاجتماع البشري في ماضيه وحاضره ، كما حدد بها منهج الممارسة والتغيير الثوري على طريق مستقبله (كما هو عند ماركس وأصحاب المادية الجدلية) ، أو ركز تفكيره حينما تأمل حل صراعات أخرى لمخضت من تشكلات جدلية يصعب حصرها والوفاء بحقها (١٥) .

والهم في هذا السياق أن التناقض المنطقي الذي يتحتم على كل فكر صادق وعلم دقيق أن يستجده ويقضي عليه ، لا ينفي وجود التناقض أو التناقضات الجدلية في الواقع والمعرفة السائدة . ذلك أن التناقض الأول لا يقول شيئا عن أشكال التناقض الثاني (اللهم إلا بصورة ضمنية وميتافيزيقية أو أنطولوجية ، ومن خلال فهم وتحليل لا يقوم بها إلا أصحاب النزعات النفسية والإنسانية — العملية للمنطق الخالص ...) ، ولكنه مع ذلك شرط لا غنى للأخير عنه . بحيث يمكن القول بأننا لا نستطيع أن ندرك التناقضات الجدلية والواقعية والتاريخية على الوجه الصحيح بغير التسليم بهذا التناقض المنطقي ، وعدم تزييفه أو الخروج عليه ، حتى يستطيع كل فكر وعلم صحيح ، كما سبق القول ، كما يمكن تمثل التناقضات الجدلية للطبيعة والواقع الاجتماعي مجالا موضوعيا غالبا من التناقض ، والتباس حلول منهجية لها ، غالية كذلك من التناقض .

٨ — ربما أمكننا الآن أن نجهد في استخلاص بعض السياات العامة التي تطبع المنهج على اختلاف أنواعه وتطبيقاته وأهدافه :
أ- ليس ثمة منهج واحد ، بل مناهج متعددة ، فدائها ما تتعاصر المناهج الفلسفية — وإن لم تتعايش في سلام ! — منها زعم أحدها أنه هو المنهج العلمي الأوحده .

ب- وليس ثمة منهج كامل مكتمل وبهاقي ، فهو في الحقيقة « مشروع » يجرب إمكاناته — على يد مؤسسة أو تلاميذه وتابعيه — ويحاولها بصورة مستمرة على مجالات تطبيقية المختلفة ، وبذلك ينمو ويزداد ثراء وتأكيدها لأسسه ومبادئ النظرية ، أو يعدل فيها أو يقطع بعضها خلال حركته الحية (كما حدث — على سبيل المثال لا الحصر — مع المنهج الشارطي أو الترسدننتالي بعد كانط ، من بقية المثاليين الألمان إلى الكانطيين الجدد ، ومع المنهج الهيكللي للمثاليين مع كثير من المثاليين ، ومع المنهج الجدلي المادي مع أصحاب الماركسية الجديدة في العقود الأخيرة ، والمنهج الظاهرات مع كثير من أتباع هيرل المباشرين وغير المباشرين ، والمنهج البنوي الذي تفرع إلى بنويوت مختلفة ، وأحيانا متعارضة ... إلخ) .

ج- يبدأ المنهج ويظل في حالة ابتداء لا تنتهي ، فهو ينقد نفسه باستمرار ، ويضع نفسه موضع السؤال الذي لا يتوقف . ولولا هذا النقد والساؤل الدائب ، لما أمكن أن يتجدد ويتحول . وحتى لو تعصب مؤسسه لمبادئه ، وشجب أي خروج على قواعده ، فلا يلبث اللاحقون أن يأخذوا منه شيئا — قد لا يزيد على روحه العامة — ويتخلوا عن أشياء (والأمثلة السابقة توضح هذا) .

د- ليس المنهج مجرد حتم إبداعي ، حتى لو اعتدى صاحبه إلى نقطة بدايته في لحظة كشف مفاجئة (كما حدث مع هيكارت) . إنه ثمرة جهد صبور ، قد يستغرق عمرا بأكمله ، أو عمر أجيال لا تنفك تجده وتدعمه بالنظر والممارسة ، وتجرب مدى إنتاجيته ، وقابليته ، واستجابته أو عدم استجابته للظروف المعرفية والعملية المتغيرة ، لا عجب إذن أن تصبح بعض المناهج التي أثبتت صلاحيتها في عصرها وفي نسقها المذهبي الخاص مجرد أثر تاريخي

دارس (كما حدث للمنهج الغالى الأرسطى منذ عصر النهضة إلى اليوم ، بعد تحلل المناهج العلمية الدقيقة عن البحث عن الغاية ، واستعاضتها « بالكيف » عن « بالماذا » — وان لم يعلم الأمر قلة قليلة من الفلاسفة الذين حاولوا إحياءه فى الفلسفة الحديثة والمعاصرة (من لينتز وكانط إلى الفيلسوف الحوى هانز دروش) . على أن نسية المناهج الفلسفية ومحدداتها بطرقها المكثفة والزمانية والثقافية والحضارية لا يمنع القول بأن « المنهجية » نفسها ملزمة لكل من يتفلسف ، وفى كل الأوقات والظروف .

هـ — قد يمتزج المنهج بالذهب بحيث يصبح من المحال الفصل بينهما (كما نجد عند هيجل وبرجسون) ، وقد تكون فلسفة الفيلسوف هى المنهج الذى يصعب أن نحدد له مذهباً أو رؤية أو أيديولوجية (كما هو عند هيرل مثلاً) ، وقد تتحد معاً المنهج وشروطه قبل تطبيقه أو بعده ، وقد لا تتبلور بصورة محددة ، أولاً يتم صاحب المنهج نفسه ببلورها ، فيحاول ذلك غيره (كما نرى مع المنهج التحليل عند رائد جورج مور) دون أن يقلل هذا من أصالته وإبداعه عند تطبيقه على مشكلات ميتافيزيقية ومثالية عدة ، ليثبت بالتحليل اللغوى والمنطقى لعبارها أنها ليست مشكلات على الإطلاق ...) .

وسلوان الموضوع فى الفلسفة كل وشامل وغير محدود ، فلا يستطيع أى منهج أن يستوعبه من جميع أطرافه . وكل منهج حاول هذا أو ادعاه قد جنى على ذلك « الموضوع » ، وأضاع الروح الأصلية للمنهج نفسه . فموضوع الفلسفة ، إذا صح تسميته بهذا الاسم ، لا يحدد المنهج ويتحدد به كما هو الحال فى العلوم الجزئية ، وإنما يقع قبل المنهج ويعد ، ولا يسمح بأن يقتصر فى شبكة منهج واحد أبداً . ومن ثم تعتمد المناهج فى الفلسفة وتتجدد ، أو تنسخ وتنتهى كأي مشروع ثبت عجزه عن تفسير « الواقع الكلى » من تغير الظروف والأنوات والغايات وصيغ السؤال الفلسفى ، ومحاولات الجواب المنهج والمغير لبناء المعرفة والوجود .

ز — وأخيراً فلا يمكن فصل المنهج عن الحضارة ، سواء فى سقوطها وانحدارها أو فى بعثها ونهضتها . ولعل الانعطافات الحضارية الكبرى أن تكون انعطافات فى طرق النظر المنهجى (ومن أشهر الأمثلة المتكررة على ذلك منهج النظر العقل اليونانى فى العصر الهيلينستى ، وقيام عصر النهضة مع ظهور المنهج العلمى — الطبيعى والرياضى الدقيق — وتدعيمه على يد علمائه الكبار) .

ولا حاجة بنا إذن إلى بيان أهمية المنهج ودوره فى العلم والحياة ؛ إذ اقتصر حديثنا فى مجمله على الجانب الإبداعي المتمثل فى نقطة بدايته . وعلى الرغم من أن ضيق المجال لن يسمح بالتمرض للظروف التاريخية والحضارية — المؤاتية أو غير المؤاتية — التى يبدأ فيها ، فإن اللحظة التاريخية والحضارية التى نعيشها اليوم تلزمنا بالالتفات إلى واقعنا الذى يكاد يصرخ مطالباً بمصباح المنهج الكفيل بجديد ظلماته وتخطى عثراته

ونكباته . ومادام الحديث منصبا على بداية المنهج دون تفصيلات بنائه وتطبيقه ونتائجه ، فسوف نفتقر فى نهاية هذا المقال على هذه البداية وشروط تحققها ، والعقبات التى تحول دون هذا التحقق على الصورة العلمية المبدعة التى يسعى إليها المتفلسف ، أو على الصورة الفعلية المخيرة التى ينتظرها المواطن ويعول عليها فى الاستجابة لمطالبه الحيوية ، والإجابة على الأسئلة المصيرية التى تحمك فى صدره بشكل خامس ، وتؤرق المتفلسف — أو ينهى أن تؤرقه — بشكل عقل حاد . وطبيعى أن نكتفى بطرح مجموعة من الأسئلة ، وإلقاء بعض الإشارات ؛ لأن القضية أكبر من أن نواجهها ببعض الإجابات الجاهزة ، والمشكلة أخطر من أن نحسمها ببعض « المناهج » التى يتصور أصحابها أنها مطلقة البقين . فالواقع الذى بلغ فى الشهور الأخيرة ذروة تأزمه وتناقضه وما يزال عرضه للمزيد من التأزم والتناقض ، لا يمكن أن يتمخض فجأة عن إبداع أو مبدع معجز ولا بد أن يلقى الأمر على كاهل كل المتفلسفين لعمق الأزمة ومداهما ، المتفلسفين على مصير حضارة يتهددها الانقراض والإبادة المعنوية والمادية . ولما فر من أن يدور حوله حوار عام وشامل ، وأن يكون حواراً نقدياً حراً ، يؤمن كل مشارك فيه بأن على النقد أن ينقد نفسه ، وأنه ما من نقد يخلو على النقد .

٩ — من الطبيعى أن يكون « القلق المنهجى » هو أهل أشكال القلق التى تمر بها نفوسنا القلقة ، ولا مراء فى أن هذا القلق ليس ابن اللحظة الحاضرة ؛ إذ إن عمره قريب من عمر النهضة العربية الحديثة ، والسؤال عنه والحاجة إليه مستمرة منذ ما يقرب من قرنين على أقل تقدير . ويمكننا القول — دون مجاوزة أو وقوع فى المبالغة — إن مشكلة المنهج تختصر فى ضمير أمتنا منذ عصر التدوين إلى ما يسمى بعصور الانعطاف . غير أنها قد تحولت عند المعاصرين إلى قلق متسلط ، فذهب البعض إلى أننا نعانى من غيبة المنهج ومن الفراغ المنهجى (٩) ، فى حين رأى البعض الآخر أن سبب المصيبة هو الفوضى المنهجية ، والصراع المحتدم بين المناهج المتعددة (النابعة من ثقافتنا أو المستعارة من ثقافة الآخر) ، ونادى فريق ثالث بمنهج قومى مستقل ، تمثل فى « مشروع حضوى » كثر الحديث عنه فى السنوات الأخيرة . ولما كانت الفلسفة — كما علمنا هيجل — هى ابنة عصرها وزمانها ، وكان الفيلسوف هو الذى يبلور فى نفسه الفلسفى ثقافة عصره وزمانه ، ويضع أمامه المرأة الفكرية التى تعكس روحه وتكتف عصره وزمانه ، ويضع أمامه المرأة الفكرية التى تعكس روحه وتكتف معالم واقعه الحقيقى وتتقدم فى وقت واحد ، فإن « المتفلسف » العربى — الذى اتخذ فى الأغلب الأعم صورة المصلح الدينى والاجتهادى والعقل المستنير — لم يقصر منذ مطلع النهضة فى أداء دوره المنهجى . والنتيجة — باختصار شديد — أن تزايد عدد

التقدم .. وسوف يتساءل القارىء على الفور : اليس هذا هو تناقض ازواجية السلوك المعروفة عن العرب منذ القدم ، ولا شأن له بالتناقض العقل الذى شرحت أمثاله وأسبابه من قبل ؟ اليس صورة من صور الفصام الذى أشرت إليه منذ قليل ألا يمكن أن يكون تعبيراً عن الصراع المستمر بين القديم والجديد ، والرجعى والفورى ، والماضى للقرن والمزدهر ، والحاضر الذى ليس حاضراً ، ولكنه حاضر الغرب الأوروبى الذى يفرض نفسه كذات للمصر كله ، للإنسانية جمعاء (١٩) ؟ أم تراه تعبيراً آخر عن الصراع الطبقي بين قوى البناء والحيطة وقوى الهدم والموت ، أو عن التضاد المشهور في مفهوم ابن خلدون بين قوة العصبية ودخولة الحضارة ؟ وهل يصلح هذا التناقض لتفسير «شقاه الوهمى العربى» واختراجه وهولوات تخيبيه وتزييفه طوال تاريخه وفي لحظة الراهنة ؟ وأخيراً ماذا يمكن أن يعنيه للإبداع الفلسفى أو غير الفلسفى ؟ وكيف تتوقف الفلسفة - وهى التى ألمهت دائماً نحو الكل والعالم والمطلق والحقيقة - عند أزمة مما تكن قسمها فهى جرح لن يلبث أن يتعطل ، وشدة علوية لابد أن تخرج ؟ ..

من حق القارىء أن يشير هذه الأسئلة والشكوك ، وأن يجتهد في تصور التناقض في صور أو صيغ أخرى . وبغير حاجة للاستطراد عن ارتباط الفلسفة بسياقها المكاني والزمان والاجتماعي ، وعن بدء الفلسفة دائماً من « هذا العالم ومن هذا الواقع المباشر بأشياءه وموجوداته وأحداثه وعلاقاته وقيمه إلخ - أقول : نعم من « هنا والآن » يبدأ الإبداع الفلسفى قبل أن يهوى كلعاً في رحلة تجر به وتعميمه وتركيبه ونقله وتقييمه .. من القضايا والمواقف والمشكلات التى يحياها ويماتها الإنسان « العربى » في هذه اللحظة من تاريخه « العربى » وتاريخ العالم في مجموعته (٢٠) من تجارب هذا الواقع السائد الذى يمسى إلى مجازته ، وتجارب الناس الذين يحسون فيه ويعلمون ويعتلمون ويحلمون ويتكلمون ويصمتون ويعرفون ويعلمون ويسكنون ويموتون .. إلخ . يبدأ صياغه أحكامه وقضاياه « العامة » التى لا تؤيدها التجربة ولا تفننها التجربة ، وبين فلسفته التى لا تغترب عن نفسها ولا عن واقعها فعل هذا كل الفلاسفة بطريقة الحقيين بطريقة ضمنية أو صريحة ، مباشرة .. أو غير مباشرة إما ليمقلوا هذا الواقع أو ينقلوه ويقلبوه ويخطونه ، أو يعملوا في حمة نصل التحليل ، أو يفتشوا وراءه عن واقع آخر حقيقى أو يفسروا القوانين التى تتحكم في حركته التاريخية الاجتماعية أو يجمعوا شتاته في وحدة أهل - إلى آخر ما هنالك من أنساق وتيارات والمجاملات ونزعات .

وسأستل القارىء : وهل يتنى « المبدع المنتظر » إلى منهجه قبل بداية تجربته أم اكتسبها أم بعدها ؟ فاجيب : إنه لا يستطيع بطبيعة الحال أن يجرب أو يفكر بفكر منبج . وهذه التناقض أو تناقض اللحظة التى يجد نفسه فيها تفرض عليه أن

« المناهج » (بغض النظر عن كونها تستحق هذه التسمية أولاً تستحقها) واشتد قراؤها بين قطبي القديم والجديد ، والمتقوى والمعتول ، والتراث والحداثة ، والمحافظة والثورية ، والاتباع والإبداع ... إلى آخر هذه الثنائيات الباطلة التى لم تعد من يحاول التوفيق بينها في الصيغة المشهورة عن « الأصالة والمعاصرة » .

وكان من الطبعي كذلك أن يكثر التأليف والكتابة عن المنهج والمنهجية ، وأن يتولى ظهور الدراسات الجامعية عن مناهج البحث في العلوم المختلفة . وأن تعدد التناولات والمؤتمرات لمناقشة مشكلة المنهج ، ويصبح الحديث عن المنهج على كل قلم ولسان ، وكان الجميع يؤدون طقوس التكفير عن ذنوبهم في حق . وتمدحت كذلك محاولات الأخذ بالمناهج الفلسفية الغربية للماصرة وتأصيلها وزرعها في التربة العربية ، ومحاولات تطبيقها وتجريبها في دراسة تراثنا القديم ، أولى لتحليل بعض قضايانا ومواقفنا ومشكلاتنا على ضوءها وبأدواتها المنهجية ، وكان أن جريت كل الفلسفات والمنهجيات الغربية ولم تزل تجرب : من وضعية ومثالية وجودية وشخصانية ومادية جدلية ، إلى تحليلية وعقلانية نقدية وظاهراتية ونأويلية (فينومينولوجية وهيرمينوطيقية) وبنوية بمختلف اتجاهاتها حتى التفكيكية ... ولأشك أن هذه كلها جهود طيبة تستحق التقدير والعرفان ، كما تنتظر المراجعة النقدية الشاملة التى تبين ما لها وما عليها ، وتكشف عند مدى نجاحها أو إخفاقها ، وإنتاجها أو عقمها ، وقدرها على التأثير على الوعي وتغيير الواقع وتغييره أو إخفاقها على مستوى النظر أو مستوى العمل أو كليهما معاً . وإذا كانت كل هذه الجهود المشكورة تبحث على الرضا والإعجاب ، فلها في الوقت نفسه تضاعف من اللقي والخيرة والبلبله ذلك أنه إذا جاز القول بأن القلق المنهجي علامة صحة وعافية على الصعيد المعرفى والحضارى ، فمن الصحيح كذلك أنه يبعدنا إلى مشكلة أكبر ، وهى مشكلة أزمتنا الحضارية وتناقضها الأساسى . فما حقيقة هذه الأزمة ؟ وما طبيعة هذا التناقض ؟

١٠ - لا يسع الكاتب العربى الذى يتحدث عن الأزمة والتناقض أن يمر مرور الكرام على الأزمة الأخيرة التى زلزلت وجوده وجود الملايين من أبناء أمته . ولأن كلمة الأزمة أصبحت مبتلة مستهلكة ، فلها تستحق أن تسمى هبة المحن وكولة الكوارث .

فلذا نظرنا الآن في التناقض الأساسى الكامن وراء ما حدث وجدنا الآراء تختلف بالضرورة حول طبيعته وصيغته ، ووجهتى أجزاف بمصوره ووضعته على هذه الصورة : إنه التدمير الذاتى للتصارع مع الوعي بضرورة

يكون نقديا وجدليا وثوريا ، نقديا لأن مسئولية اللحظة قد وضعت حل كاهله عبه مراجعة كل شيء مراجعة جلورية ، بما في ذلك وعيه النقدي الذي يحتاج إلى النقد المستمر ، والارتباط بذاته التاريخية والاجتماعية ، حتى لا يكتفى بمنظور الذات الأخرى ؛ وجدليا لأن مجاوزة الواقع السائد والسكان والثابت تحتم عليه إدراك منطق التحول والإمكان في كل شيء ، وثوريا لأن التحرير والتغيير - لا الاتساق وصحة التفسير وحدهما - هو المفاس الأخير الذي يحتكم إليه في تفهيم فكره وعمله . ومن الطبيعي أن يتصور بعضنا بدايات أخرى لا تتناق مع ضرورة البداية من قضايا ومشكلاتنا وأزماتنا الملحة « هنا والآن » ، وإنما تفرضها وتحفز عليها .

فالتعريف الأمين بالمذاهب والمدارس والشخصيات الكبرى من الشرق والغرب ، ودراستهم والترجمة الدقيقة الواضحة عنهم ، مع الحرص على الحوار معهم واتخاذ موقف نقدي منهم ، هو عمل لا شك في إبداعه (ولذلك فهو شديد الندرة في مكتبتنا العربية) ونقل الأمهات الفلسفية إلى لغتنا نقلا ينم عن الثمكن والتضهم والتعاطف لا يمكن أن يخلو من إبداع ؛ لها أكثر الكتب التي فجرت ثورات فكرية بين أبناء اللغة والمستقبل ، التي نقلت إليها ، وما أشد فقرنا ونحجلنا

حين ننظر إلى لغتنا فلا نجد الأهل الكاملة المحققة لفيلسوف واحد من الكبار . والإسهام في الجهود الفلسفية العالمة في مجالات البحث الفلسفي المتخصص (كالمنطق الرمزي وفلسفة الرياضيات وفلسفة اللغة ونظريات المعرفة ومبحث القيم وآفاق التفلسف المعاصر التي نشأت نتيجة التطورات التقنية المذهلة ... إلى آخر ذلك) ستكون بداية وإضافة إبداعية لا تنكر ، وإن كانت حتى الآن - وهذا مبلغ علمي - شبه معدومة والمراجعة الجلورية للتعليم الفلسفي الذي خرق في الصراعات الصغيرة ، وأخفق طوال السنوات الأخيرة إخفاقا ذريعا في تحقيق الحد الأدنى من الحس النقدي المستقل لدى الدارسين ، أو تأصيل اتجاه أو تيار أو مدرسة بالمعنى العلمي المتعارف عليه ، فغلب عليه التقليد واجترار القديم والحديث ، والتأليف للترجم ، والترجمة المؤلفة ، من ناحية ، أو ارتفاع الشعارات والأصوات الأيديولوجية التي غمنت الصوت العلمي من ناحية أخرى . بيد أن المجال يضيق هن طرح المزيد من الأسئلة والمشكلات والتمنيات ، وربما اتسع يوما من الأيام - إذا أمان الله وشاءت رحمته - - لبدايات أخرى نابعة من الأزمات والتناقضات التي تعذبنا « هنا الآن » .

الهوامش

١ - يدل التناقض في المنطق الصوري على أن الجميع بين حكمين يستبعد أحدهما الآخر محال . ويقوم بهذا عدم التناقض ، الذي جعله أرسطو المبدأ المنطقي الأهل للتفكير ، حل أنه من المحال أن يقال الشيء ولا يقال حل الشيء نفسه من الجهة نفسها . وقد صاغه لينتز على الصورة الآتية :

(أ) ليست هي (لا - أ) بحيث إن الحكمين المتناقضين حل هذا النحو :

(أ) هي (ب) ، و (لا - أ) ليست هي (ب) لا يمكن أن يكونا صافئين معا .

ويرتب حل هذا أن أحد الحكمين المتناقضين ، سواء كان هو الحكم الإيجابي أو الحكم السلبي ، لابد أن يكون كاذبا ، كما يترتب عليه أنه إذا كان أحد الحكمين صافقا فلا بد أن يكون الحكم الآخر كاذبا . أما في المنطق الجدلي والياتنيزي الجدلي فإن التناقض هو القوة الدافعة لحركة العقل والوجود . هذا التناقض الجدلي قديم قدم الفكر البشري ، وربما كان الفكر الصيني القديم هو السياق إلى صياغته في صورة واضحة عبر عنها « باليانج » (الإيجاب) والين (السلب) . وهما قطبا الحقيقة الكلية (أو الطاو وطريق الحياة

الحكمة الفاضلة) الذي يتحرك ربحا وبها ويضمها في وحدة يتعدى وصفها وتحديداتها . ولمفكر الجدلي الذي يجره التناقض تاريخ طويل وأشكال عدة لا يسع المجال لجره الإشارة إليها . وكفى أن نذكر هاتين العبارةين اللتين تميزه عن الفكر الصوري من كتابات هيجل ، التي يرجع إليه الفضل الأكبر في صياغة مبادئ الجدلي وقوانينه وإقامة نسبه المنطقي المحي المتطور . فهو يقول في كتابات الشباب اللاهوتية (الفقرة ٣٠٨) إن ما يحد في ملكة الموت تناقضا : ليس كذلك في ملكة الحياة . كما يقول في علم المنطق (المجلد الثاني ، ٥٨) إن من أبرز التعارضات التي يقع فيها المنطق المعمول به حتى الآن ، بالإضافة إلى التصور المعتاد ، أن لا يحسب التناقض في زعمها تحديدا جوهريا باطنا مثله في ذلك مثل الهوية ؛ ولو كنا في مقام الترتيب من حيث الأهمية ونسكتنا بالفصل بين كلا التعدينتين (وهما التناقض والهوية) ، لكان التناقض هو الآخر بأن يؤخذ بأخذ الأعمى والأكثر جوهرية . ذلك أن الهوية بالقياس إليه لا تعدو أن تكون هي التحديد للبشر البسيط ، أو الوجود الميت ؛ أما التناقض فهو جذر كل حركة وكل حيوية ؛ ويغدو ما يحتوي الشيء في ذاته حل تناقض ، فإنه يتحرك ، ويكون له اندفاع وقاعلة

(١٩) BXXK الترجمة عن المخطوطة المنشورة إليها في منشأ سابق ، والكلمات التي تحبها خط مميزة في الأصل بحروف مفرقة .

(٢٠) هيجل ، ظهريات الروح ، المقدمة ، ص ٤٠ من الطبعة التذكارية .
Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, 8.40 (Jubiläum ausgabe)
انظر كذلك للكاتب : لم الفلسفة ٢ ، الأسكندرية منشأة المعارف ، ١٩٨١ ، ص ٣٥

(٢١) هيجل ، علم المنطق الطبعة التذكارية الجزء الأول ص ٥٠ ، ص ٢٦٠
Hegel: *Wissenschaft Der Logik*, 8.50 260 (Jubiläum ausgabe)

(٢٢) مركب الهوية والاختلاف عند هيجل هو التضاد . ويصل التضاد إلى قمة ، ليصبح تناقضاً . وإذا كانت لتحديدات الفكر الأولى قد جعلت من الهوية والتتبع والتضاد مبادئ (والمقصود هنا هو قوانين المنطق الصوري الثلاثة ، وهي الهوية والتناقض والثالث المربوع) فيجب بالأول أن نفهم هذه المبادئ وأن نصالح في قانون واحد ، ألا وهو قانون التناقض الذي يصورها جميعاً ، وأن يقال إن جميع الأشياء هي في ذاتها متناقضة ، وأن التناقض يعبر عن حقيقة الأشياء وامعتها . ومن السخف أن يقال إن التناقض لا يمكن التفكير فيه ، والشيء الوحيد الصحيح في هذه العبارة أن التناقض ليس نهاية المطاف ، بل إنه يخلق نفسه ، ولكنه حين يخلق نفسه يصل إلى فكرة أهل هي مقولة الأساس التي توحد مقولة الهوية ومقولة الاختلاف والتي يعبأ في وقت واحد . انظر للدكتور إمام عبد الفتاح إمام ، المنهج الجدلي عند هيجل ، من الفقرة ٢٣٠ إلى الفقرة ٢٢٣ ، ص ٢١٩ - ٢٢٣ - القاهرة ، دار المعارف ، مكتبة الدراسات الفلسفية (٥ ت .)

(٢٣) عن مقدمة الطبعة الثانية لنقد العقل الخالص .
(٢٤) أما أن المنطق قد سار على هذا الطريق المأمون منذ أقدم العصور : فإن هذا يتضح من الحقيقة التي تقول إنه منذ عهد أرسطو لم يتراجع خطوة واحدة إلى وراء وذلك إذا صرفنا النظر عن حلف بعض التخصصات التي لا وزن لها ، وإدخال تعديلات أقل على مباحثها ، مما يخلق في مجموعة بحوث الصياغة أكثر مما يخلق باليقين العلمي . والعجب أيضاً في أمر المنطق أنه لم يستطع حتى اليوم أن يقدم خطوة واحدة إلى أمام ، وأن كل الظواهر تلك على أنه قد بلغ قامة وكفاً (هـ من المقدمة نفسها المذكورة في المجلد السابق) .

(٢٥) هيجل ، علم المنطق ، المجلد الأول ، ص ٤٨ .
(٢٦) هيجل ، المرجع نفسه ، ص ٥١ وبمعنا
(٢٧) كانط ، نقد العقل الخالص - الطبعة الثانية ٥٨ - 58 B
(٢٨) هيجل علم المنطق ، ١ - ٥٤ W.d.L.T.54.
(٢٩) هيجل ، محاضرات عن تاريخ الفلسفة (الطبعة التذكارية) الجزء الأول ، ص ١٢٧ وبمعنا Hegel: *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie* (Jubiläumausgabe, Band, I, S. 127f.)

(٣٠) نفسه ، ص ٢٠٤
(٣١) نفسه ، الجزء الثالث ، ص ٦٨٧
(٣٢) هيجل ، موسوعة العلوم الفلسفية ، الطبعة التذكارية ص ٣٠٨
Hegel: *Enzyklopädie Jubiläumausgabe*, 8.308

(٣٣) الفكرة الشاملة والفكرة الحية وفكرة الفكرة كلها محاولات للتصير من المصطلح الأصل المصير Begriff (بالإنجليزية والفرنسية Concept, notion) وترجمة حجة المنطق الهيجل والجدلي في العربية - وهو الدكتور إمام عبد الفتاح - بالفكرة الشاملة ، ثم يعرفه بقوله : وهي الدائرة الثالثة من المنطق ، وهي أيضاً المركب في كل مثلث والفكرة المبنية هي فكرة شاملة ، ومن ثم لمقوله الصيغة هي أول فكرة شاملة . والفكرة الشاملة للشيء هي طبيعة العقلية ، وهي أيضاً ترادف العقل الخالص ، ونسب المنطق كله (المنهج الجدلي عند هيجل ، ص ٩٩ ، ص ٤١٩) ولذلك فمنعنا بقول هيجل : « إن نمو الفكرة الشاملة أو سيرها هو ما أسميته بالمنهج » فإنه يعنى بالفكرة هنا العقل في تطوره الكامل . ومن هنا

(انظر معجم المفاهيم الفلسفية للأستاذ هولمستر ، علمبروج ، مينر ، ١٩٥٥ ، ص ٥٨٩ - ٦٩٠ ، وكذلك للمصنف الجليل عند هيجل للدكتور إمام عبد الفتاح إمام ، الفصل الثامن من مصادر الجدلي الهيجل القاهرة ، دار المعارف ، ص ٣٩ - ٩٦)

(٣٤) روبرت هابس ، منطق التناقض ، بحث عن المنهج في الفلسفة وصحة المنطق الصوري - برلين ولينزيج فاخرى جرويتز ، ١٩٢٢ ، ص ٢٠ - ٢٤ ، ص ٧١ - ٨١ .

Hein Robert: *Logik des Widerspruchs: Eine Untersuchung zur Methode der Philosophie und Zur Gültigkeit der Formalen Logik*. Berlin und Leipzig Walter De Gruyter 1932. 8.20 24, 71- 81 .

(٣٥) ديكرات ، التماثلات والرموز الثانية ، طبعة آدم واتر ، الجزء السابع ، ص ١٨٩ ، وكذلك حديث ديكرات مع بورمان ، المجلد الخامس من الطبعة نفسها ، ص ١٤٧

Descartes *Meditationes Secundae Responsiones*. Ed. Adam et Tannery, Vol VII P. 189, 140 - V.p. 147.

(٤٦) من المعروف أن ديكرات قد صرح في مواضع مختلفة من كتاباته بأن منهجه مختلف عن منهج المنطق الأرسطي ، وأنه قد انتقد في نقده لهذا المنطق الذي يقتصر على إثبات الحقائق التي كنا نعرفها من قبل . ومن الواضح أن المقصود بهذا هو القياس الصوري ، ولهذا يقول في مجموعة ردهه الثانية على نفسه إن مهمة منهجه - على العكس من ذلك - هي أن يبين الطريق الصحيح الذي اكتشف فيه للموضوع بطريقة منهجية . وكأنه اكتشف بطريقة قبلية . ومن المعروف أنه قد صرح بذلك تعبيراً غير مباشر عن المنهج الذي اتبعه في تأملاته . انظر المرجع السابق ، المجلد السابع ، ص ١٥٥ .
(٥٥) شوليس ، ميريس : الكوجيتو الديكارتي - مجلة دراسات فلسفية ، المجلد ٣٦ ، ص ١٢٢ - ذكره روبرت هابس ، المرجع السابق ، ص ٧٣ ، ٧٥
Scholz, Heinrich Über das cogito, ergo sum. Kantstudien, 1931, xxiVI 8. 123 .

(٦٦) يرجع الفضل في طرح هذا الفرض إلى مؤرخ الفلسفة الخليفة المعروف بنو يردمان ، ذلك في دراسته عن فكرة نقد العقل الخالص للشريعة ضمن بحث أكاديمية برلين لسنة ١٩١٧ - ذكره هابس ، المرجع السابق ص ٢٥
Erdmann, Benno: *Die Idee Von Kant Kritik der reinen Vernunft*, Abhandlungen der Berliner Akademie, 1917.

(٧٧) كانط ، طبعة الأكاديمية ، المجلد ١٢ ، الطبعة الثانية ، ص ٢٢٧ وبمعنا .

Kant: *Werke*, Akademie Ausgabe, Bd.XII 2. Auflage . S. 287 F.

(٨٨) 739 (من الطبعة الثانية لسنة ١٩٨٧ لنقد العقل الخالص)
(٩٩) B 535 ويلاحظ أن الأشياء في ذاتها تعبر غير موقنة ، لأن الشيء في ذاته الذي يقصده كانط ، أي الحقيقة المطلقة - التي تكون الظواهر في عالم الحس مظاهر لها ، لا يمكن أن تكون شيئاً .

B 825 (١٠)

B 354 (١١)

B 354 وما بعدها (١٢)

B 768 (١٣)

B 823 (١٤)

B 697 (١٥)

B 823 (١٦)

(١٧) XVIII وقلون كذلك BXXK - والنص من ترجمة كاتب دور هذه المقدمة والمعدل الكامل لنقد العقل الخالص (من ...)

B 790 (١٨)

ينضى كل تعارض بين ما يقوله أحدهما عن المنهج الجدل هو تعبير عن طبيعة العقل ومهامه ، وما يقوله أحدهما أخرى من أنه الفكرة الشاملة أو سير هذه الفكرة في مراحلها المختلفة (المرجع السابق ، ص ١٠٠)

(٣٤) علم المنطق ، ١ - ٥٣

(٣٥) علم المنطق ، ١ - ٥٤

(٣٦) هيرل ، البحوث المنطقية ، الجزء الأول ، الطبعة الثانية ، ١٩١٣ ، ص ٢٢٨ (والكتابات التي وضع تحتها خط مفرقة في الأصل)
Husserl, e. : Logische Untersuchungen, Bd. I, 2. Auflage, 1913 3.22

(٣٧) التجريد الفكري Ideenleere Abstraktion هو هيرل للمدى في العالم ألف ملحق فكرة أو مثل - ويعبرها الدكتور كطوان ج حورى « بالإنسية » أنظر مقال حول مفومات المنهج الفينومينولوجي - مجلة الفكر العربي للمعاصر ، عدد خاص بمشكلة المنهج ، العدد ٨ - ٩ ، بيروت كانون الأول - كانون الثاني ١٩٨١ - ص ٢٩ - ٤٨

(٣٨) المرجع السابق ، الجزء الأول ص ٢٢٩ ويمنها

(٣٩) الأفكار ، الطبعة الثانية ، ١٩٢٢ ، ص ١١٣

Ideen 3 u Einer seinen Phänomenologie und Phänomenologie-cher Philosophie, 2 Aspioge, 1922 (Husserl, Bd.)

(٤٠) راجع رأي أحد تلاميذ هيرل المباشرين عن هذه المشكلة في المقال الذي ترجمه كاتب السطور ونشرته مجلة هيرل في عددها عن النقد الأدبي والعلوم الإنسانية : جيمه براند ، العالم والتاريخ والأسطورة ، ص ١٠٧ - ١١٥ ، للجلد الرابع ، العدد الأول ، ١٩٨٣

(٤١) تذكر على الوصول إلى النص الأصل لهذا الكتاب الذي يشغل للجلد السادس من سلسلة مؤلفات هيرل المشهورة .

Die Krisis der europäischen wissenschaften und die Transzen- den - Eide phänomenologie , Hrsg. W. Biemel , 1954 (Husserl, Bd VI)

ولذلك اعتمدت على المقال القيم منه الدكتور حسن حنفي ، وعلى مقالة من فينومينولوجيا الدين عند هيرل في كتابه « لغاية معاصرة » الجزء الثاني ، القاهرة دار الفكر العربي ، ١٩٧٧ - ص ٢٩٨ ويمنها .

(٤٢) للرجع السابق ، ص ٢٩٨

(٤٣) للرجع نفسه (ص ٣١٢)

(٤٤) للرجع نفسه ص ٣١٨.

(٤٥) راجع كتاب الدكتور إمام عبد الفتاح عن تطور الجدل بعد هيرل ، بيروت ، دار التنوير ، ١٩٨٥ (في ثلاث مجلدات) ، وكذلك كتابه السابق الذكر عن المنهج الجدل عند هيرل ، ص ٣١٦ - ٣٦٦ عن رأيه في التنوير الصحيح للجدل المادى أو الماركسي ، والجزء الثاني من كتابه عن كيريجارد رائد الوجودية . وبخاصة الباب الثاني عن التطور الجدل للذات بمرحلة الأربع ، والباب الثالث عن أمراض الذات (اليأس والقلق والخطية) ، والفصل الأول من الباب الرابع عن المفارقة - القاهرة ، دار الثقافة ١٩٨٦ - راجع كذلك القاموس الفلسفي ، تحرير الأستاذين جورج كلاوس وما تفريد بور ، ليزيج ، المعهد البولوجراف ، الجزء الثاني ، ص ص ١١٦١ - ١١٦٢ (ملحقه ديالكتيك) ، وكذلك كتاب المنطق الجدل للقيصر ، ترجمة الأستاذ إبراهيم فتحى ، والفكر الجدل ماعيه وأشكاله (للمؤلف من المخطوطة) .

(٤٦) راجع العدد السابق الذكر من مجلة الفكر العربي المعاصر ، وبخاصة مقال الأستاذ مطاع صفدى عن المشروع العربي بين المشكلة والثقافة ، ص ص ٤ - ٢٢ وكذلك مقال الدكتور جورج زينان عن نقل المنهجيات الغربية والواقع العربي . ص ص ١٢٧ - ١٣٠ ، بجانب ندوة المجلة عن الفكر العربي ومشكلة المنهج التي شارك فيها الدكتور الأستاذة ناصيف نصار ، منج الصالح ، وجوزف مغيزل ، ومطاع صفدى ، ص ص ١٨٣ - ١٩٣ .

(٤٧) راجع في هذا العدد الكتاب القيم للدكتور محمود زيدان ، مناهج البحث الفلسفي ، بيروت ، جامعة بيروت العربية ، ١٩٧٤ - بجانب أعداد مختلفة من مجلة عالم الفكر ، الكويت ، عن المنهج في العلوم الطبيعية والرياضية والإنسانية وكثير من الكتب المهمة عن فلسفة العلم ، وبخاصة كتاب الدكتور محمد عابد الجابري ، بجانب تطبيقاته للمنهج البنوي المعروف في دراساته عن التراث وتكوين العقل العربي وبنية ، وكتاب مفهوم النص والكتاب الأخرى للدكتور نصر حامد أبو زيد ، وعدد كبير من الدراسات التي نشرت في هذه المجلة وصحب حصرها .

(٤٨) راجع المقال الأخير لرواسد من أعلام التنوير العربي المعاصر وهو الدكتور فؤاد زكريا . مربية التنوير ، مجلة إبداع ، القاهرة ، العدد الرابع ، إبريل ١٩٩١ - والإشارة هنا إلى كتاب « جدل التنوير الذي اشترك في تأليفه فيلسوفاً مدونة فرانكفورت هوركهيمر وأودونو .

(٤٩) محمد عابد الجابري ، نحن والقرآن ، بيروت ، دار الطليعة ، ١٩٨٠ ، ص ٩

(٥٠) شكرى محمد عباد ، هذا الكلام عن أزمة العقل العربي - مجلة الهلال ، مارس ١٩٩١ ص ٨ - ١٤ .

مكاوي

أنطولوجيا الإبداع الفني

صلاح قنصوه

— ١ —

ولكن يبقى للفلسفة إطارها النسقي (أي الملعب) الشامل الذي يسترشد مبادئه من العلم والتاريخ والفن والتجارب الشخصية وكل ما يمكن أن يُستخلص منه خبرياً أو تعميمياً ، ويهتم في مركب متسق أو وحدة نظرية .

وقد اكتسب علم الجمال هذا اللقب في مرحلة سابقة ، عندما كانت العلوم جميعاً عموماً في جوف الفلسفة . وكانت الفلسفة ، حل هذا المستوى ، تمثل العلم الكلي في مقابل علوم جزئية تابعة .

وعندما وضع « بارجمارتن » هذه التسمية لأول مرة في عام ١٧٥٠ كان مسيراً للتقليد الألماني الذي ما يزال سائداً في ألمانيا حتى اليوم بدرجة ما ، وهو الذي يرى في الفلسفة علماً . وقد أطلق « الإستطيقا » ، التي ابتكر اشتغالها ، حل « العلم » ، التي كانت تفتقد « العلوم » الفلسفية آنذاك ، وهو البحث في المعرفة الحسية التي هدفها الجمال ، في مقابل المعرفة العقلية التي هدفها الحق أو الحقيقة ، وعلمها الخاص هو المنطق ، وذلك من وجهة نظره^(١) .

وعندما أحبه « كانط » استعمل الإستطيقا تعبيراً عن « الحساسية » ، التي هي أول درجات العقل التي تولف من التجارب الموهنة « مدركات » حسية Percepts إذا ما صبت في قالب المكان والزمان ، ولا تصبح تصورات Concepts ، أي مدركات عقلية ، إلا إذا صيغت في مقولات اللحن ، أو

تسرب شعورنا القديم بالدهشة في رمال المعرفة التراكمية التي ما تزال تتكاثف حولنا في موجات التخصص الدقيق التي لا تكف لحظة عن دلق المعلومات في كل الشعب ، فترجنا الإجابات قبل أن نبادر بالسؤال . ويبدو أننا قد أنسنا أن ننزلق في نعومة ويسر في طرق شيدتها تلك الإجابات ، في حين كان علينا أن نشقها بالأسئلة .

وما نطرحه بين يدي القارئ سؤال قد يبدو ساذجاً ، هو ما الفن ؟ وما طبيعة العمل الفني ؟ أو بمقاربة أخرى ، ماذا يميز الإبداع الفني ؟ والواقع أن السؤال الساذج هو السؤال الحقيقي ، مثل السؤال البريء الذي يزجج به الطفل عالم الكبار ، لأنه ما يزال يتمتع بحرية الدهشة التي لا تنوء بمعبه الإجابات السابقة .

ومن ثم فسألنا ، لأنه ساذج ويرى ، ينتمى إلى الفلسفة ، أي في نطاق علم الجمال الذي هو فرع من فروعها . فهو ليس علماً بالدلالة المعاصرة للعلم ، التي تشترط الموضوعية المنهجية للبحث ، بحيث تفضي الخطوات التي يؤديها الباحثون المختلفون إلى الاتفاق حول نتائج بعضها في مجال تداولي معين . ومن هنا تفرق الفلسفة عن العلم ؛ لأن اتساع موضوعها وشموله لا يمكن أن يضيق عليه الحقائق في « فروض » علمية يمكن أن يحسم المنهج العلمي أو يفصل في صحتها أو كذبها ، حل الوجه الذي يسلم إلى الاتفاق بين جماعة العلماء . فالفلسفة لا تقدم سوى « اقتراضات » واسعة ، قد يهزل منها العلم فيما بعد فروضاً محددة ، وحيثما تستقل عنها إذا ما تحققت صحتها .

• من الطريف أن « بارجمارتن » في كتابه الإستطيقا قد أشرف مصطلحات جديدة حظيت بشهرة واسعة ، فيما بعد ، هي : الميرولوجيا (علم المناهج) ، والميرنوبيل (التفسير أو التأويل) ، والسيموبيل (علم العلامات) ، وإن كان « جون لوك » قد سبقه إلى الأخيرة بعدة سنوات في إنجلترا .

« الفهم » ، وهو الدرجة التالية من درجات العقل ، لتتألف منها القضايا والأحكام .

وتلاه « هيجل » فاستخدم « الاستطيقا » لأول مرة بالدلالة المعاصرة بوصفها فلسفة الفن في محاضراته التي نشرت في كتاب عقب وفاته .

ولعلنا لا نجد اليوم من يصير علم الجمال (الاستطيقا) علماً بالمعنى الحديث ، إلا في الاتحاد السوفيتي ، وفي أوساط بعض الباحثين المصريين ، ولكن لاعتبارات متباينة .

ففي الاتحاد السوفيتي كانت الفلسفة الماركسية هي العلم الكلي ، أو هي علم أهم القوانين ، واجتهادات الباحثين الماركسيين السوفيت في فلسفة الفن لا بد إذن أن تكون علماً حتى يحظى بها للعلم من تقدير خاص يرد إلى الاتفاق حول نتائجه ، بخلاف سائر المجالات والفاعليات الإنسانية ، بحيث ينظر إلى كل من يخالف آراءهم ، السطحية في غالب الأحيان ، على أنه إما يخاصم العلم ويحرف عنه .

أما باحثونا في مصر والوطن العربي من غير الماركسيين فيرجون للاستطيقا أن تكون علماً كما أصبح بعض أنواع النقد الأدبي علماً ، برغم اختلاف المجال والأصوات والمفاهيم . وينبغي الإقرار بأنهم في ذلك محدوهم رغبة نبيلة .

غير أن علمية الإستطيقا لا ترفع من شأنها ، كما أن انتقادها هذه العلمية لا يقلل منها ، إلا إذا جعلنا من العلم سيد المجالات والفاعليات جميعاً ، فهيهن مثلاً على الفن والدين والفلسفة ، وينصب نفسه معياراً لها .

فالاستطيقا ، أي علم الجمال ، تقدم وصفاً وتفسيراً للتجربة الفنية من حيث الإبداع والتلوق ومكونات العمل الفني ، ولكن ليس بالطريقة العلمية التي تحتزى من هذه التجربة الإنسانية العامة ظواهر محددة المكان والزمان لتبلغ تعميماً يصاغ في تقرير علمي من حق أي باحث أن يختلف معه فيعاود البحث ليكشف إلى أي حد يصدق أو يكذب فيها أحضمه للدراسة ، فما يميز العلم هو الاتفاق الموضوعي ، أو « الين ذاتي » intersubjective أي ما يحسم فيه داخل العالم المشترك للذوات . هذا في حين يسمى الفكر الجمالي إلى صرخ تمهيات شاملة تجاوز حدود المكان والزمان ، ولا يمكن بطبيعتها أن تنقاد للبحث العلمي المباشر والمحدد .

غير أن الباحث العلمي في الظواهر الفنية ، كالمؤرخ أو عالم الاجتماع أو عالم النفس ، لا يضي في بحثها إلا بعد أن يستمير منذ البداية ، مصرحاً أو مضمرأ ، واعياً أو غير واع ، تعريفاً للفن ينتمي في أصوله إلى فكر إستطيقى فلسفى معين . فهو لا يتوقف ليقدم تعريفاً أو تفسيراً للفن ، بل تشغله مسائل فرعه العلمي التي تصوغ مفاهيمه النوعية لكي يطبقها على الظاهرة الفنية من خارجها ، إن أبيح هذا التعبير . فهناك علم النفس ، وعلم الاجتماع ، والأنثروبولوجيا ، والتاريخ ، والسيميوطيقا بفروعها :

السيماطيقا والاستطيقا والبراجماتيقا ، وغيرها من العلوم التي تدرس الأعمال الفنية ، ولكن على النحو الذي يجعل منها ظاهرة متممة إلى مجالات تلك العلوم ، وتطبق عليها أنواعها المنهجية في جمع مادتها العلمية ، وتصنفها وتفسرها وفقاً لمفاهيمها ، كل في مجال تخصصه .

أما الفلسفة فتضيد من هذا كله ، بقدر أو بآخر ، لكي تستخلص « افتراضاً » يمتاز بالتجريد والعمومية ، ومن ثم لا يخضع للاختبار العلمي المباشر .

ومها يكن من أمر فينبى ألا نخدمنا التسمية بعلم الجمال لكي نسلم بأنه علم ، فهو علم فقط بالمعنى التقليدي الذي يشاركه فيه علم الكلام ، أو اللاهوت ، وعلم التنجيم ، وعلم الفراسة ، وسائر تلك المجالات التي اكتسبت تسميتها عندما كان تعريف العلم قديماً كل ما يقبل الحفظ والدرس .

ولقد مر حين من الدهر كان للفلسفة أيضاً علومها عندما كان يفرق إلى عهد قريب بين علوم وضعية ، وعلوم معيارية من نصيب الفلسفة ، مثل علم الأخلاق والمنطق والجمال . ولم تعد الفلسفة اليوم علماً ، بعد أن تحددت مناطق النفوذ المشروعة بين المجالات والفاعليات الإنسانية ، وتقررت الصلات بينها أعضداً وعطاة .

وللفلسفة مجالاتها الرئيسية التي يمكن أن توجز في الأنطولوجيا أو نظرية الوجود ، والإستمولوجيا ، أي نظرية المعرفة ، والأكسيولوجيا أو نظرية القيم . ولأي مذهب أو نسق فلسفى أن يميز بين هذه المجالات في عرض أفكاره ، أو يتخذ واحداً منها لحسب أساساً لانتلاف أفكاره جميعاً ، بحيث ترد إلى أصل واحد ، قد يكون الوجود ، أو المعرفة ، أو القيمة ، فالماركسية — على سبيل المثال — قد اتخذت نظرية المعرفة أساساً وحيداً للفلسفة ، في حين اتخذت الوجودية من دلالة خاصة للوجود منطلقاً لكل توجهاتها .

ومن ثم لفلسفة الجمال ، أو علم الجمال ، أو فلسفة الفن (والمعنى واحد) ، نظر فلسفى إلى الفن . وللمشتغل بها أن يتناول أنطولوجيا الفن ، أو ينصرف إلى تعمقه بوصفه شكلاً من أشكال الوعى أو المعرفة ، أو يلج على إبراز جوانبه القيمة ، أو يقف جهده على تحليل لغته . ولا مفر من أن يكون هذا تناول أو ذاك قائماً على منحنى فلسفى معين ، يضع فيلسوف الجمال داخل مذهب أو تقليد فلسفى معين ، ويجعله واعياً بالتزامه بمنظوره الفلسفى الذي يختاره ويؤثره على غيره ، ويتسق في بحثه مع وجهة نظره الفلسفية ، فلا مكان للحياد الفلسفى إزاء ما يطرح في ساحة الفن من قضايا أو مواقف ، حتى لا يلجأ الباحث إلى التلويق بين مذاهب مختلفة أو التوفيق بينها .

وما تقدمه بين يدي القارىء هو مزيد من الإثبات والتفصيل لقضية مطروحة في علم الجمال ، هي أن الفن أسلوب أو مستوى من الوجود ، وليس شكلاً من أشكال الوعى . ومن ثم سنعتقد حواراً مع ما قد يخالفها من آراء اكتسبت شهرتها وحظها ، دون

يوصفه طقساً فنياً ، أو تعويذة سحرية ، أو أدلة من أدوات العمل . ولذا ينبغي أن نحرص على ألا ينسحب تفسيرنا للحاضر على الماضي دون تفرقة بينهما .

ولا تقتصر الظاهرة الفنية على الأعمال الفنية فحسب ، بل ثمة مستويان آخران يتسبان إليهما ، دون أن يكون أى منهما عملاً فنياً .

أولاهما هو ما يمكن أن نسميه الطابع الفنى ، الذى يتسلل إلى ممارسات الإنسان كافة ، فى الدين والعلم والفلسفة والعمل والتكنولوجيا وكل شئون الإنسان . وثانيهما هو ما يمكن أن نطلق عليه النسيج الفنى كما يتبين فى الحلم ، واللعب ، والسحر ، والأسطورة على سبيل الحصر .

وسنبداً بالطابع الفنى ثم النسيج الفنى ، لتخلص لنا من بعد القسمة المميزة للإبداع الفنى .

[الطابع الفنى] .

فى العمل نجد الجهة تتعظم حول إيقاع معين يبحث لديها حاسة وبعض القصة ، فكيف تفسر ذلك ؟

عندما يكون العمل الانسانى إيقاعياً ، أى جاريًا وفق انتظام معين فى وحدات التكرار ، فإنه يظل التكرار الشير للملل والفتور . والإجهد إلى تكرار قد استبعدت منه التفاصيل والزوائد غير المطلوبة لدى كل فرد لتتنظم فى فعل واحد لمعى يقتصد فى الجهد الفردى ، ويضيف طاقة جديدة إلى كل فرد هى التى يستمد منها الطاقة الكلية للجهة بعد أن توحدت بإيقاع واحد مما شأنه أن يخلق الشعور بالوحدة والتضامن وعضوية الجهة .

ونجد مثلاً لذلك فى الخطوات العسكرية المنتظمة وفقاً لنداء توقيعى معين ، على نحو يقضى إلى الاختزال والتوحد ، فضلاً عن الطاقة المضاعفة التى تشعها وحدة الجهة المنصهرة فى إيقاع موحد . وقد يقترب من هذا ما يصنعه حذاء الإبل فى حثها على السير . ويصنع ذلك أيضاً فى الشعائر والطقوس الدينية التى يتعلمها إيقاع حمد فى الصلاة ، سواء فى الحركات أو الترتيلات ، أو فى مناسك الحج والطواف .

والواقع أن الطابع الفنى سمة خالصة فى كل فاعليات الإنسان ، بل هو علامة على رفعة قدرها . ففى العلم الذى يوصف بأنه أبعد المجالات عن الفن نثر على هذا الطابع فى صيغته الرياضية المحكمة ، التى تقوم على التناسب والتكافؤ ، كما نجده فى اكتشاف الوحدة فى المتنوع ، والتماثل فى المختلف . ويبدأ العلم بالاعتقاد بأن العالم منظم ومرتب ، أو - بالأحرى - يقبل أن يتنظم ويرتب ، وفقاً لتدابير الباحث التى يجريها . وافترض قيام النظام دون لرجل العلم على أن يتخذ قراراً بشأن اختيار النوع الملائم من النظام الذى يجده يعمل فى سر وجلاء ، وليس النظام الذى يفرض عليه أو يقطع به . بل هو النظام الذى يراه مجدياً أكثر من غيره . وقد قرن

استحقاق ، من كثرة ترددها وإحاطها على الأذن والعين ، دون استثناء عرضها على عكسات الفحص والتدقيق .

ثمة مفاهيم متعددة تزدهم بها الدراسات الجمالية ، وهى إما تنتظم أحياناً حول فكرة مركزية ، أو تنتشر عادة دون عطف ناظم يجمعها ، أو تسرح حاملة مهمل وجودها من جدولة المفهوم الذاتية ، مثل السمو الروعى ، والجمال ، والوجدان ... إلخ .

وللى جانب هذا الطراز من المفاهيم والمصطلحات نواجه أمشاجاً تحفل بها تلك الدراسات ، وتتألف من مفاهيم كثيرة مشروعة ، مثل : المحاكاة ، الانفعال ، القيمة ، الوعى ، القلوب ، السحر ، الأسطورة ، اللعب ، الحلم ، العقولة ، التجربة ، الخلود ، الواقع ، رصده أو نقله ، التسرية عن النفس ، للمعى ، الشكل ، المضمون ، الحب ، المرأة ، الرؤية الفنية ، الحيال ، الثقافة ، القصة ...

وعلينا الآن أن نجترح مغامرة ربما تسر لنا أن تنقاد تلك المفاهيم مدعنةً للانضواء فى سياق موحد برغم تباعدها وتمتعها .

وقبل أن نحدد مفهوم مشكلتنا ينبغي أن نفرغ أولاً من مفهوم الجمال الطبيعى لكى يصغولنا وجه الإبداع الفنى ، ونصرف جهتنا فى بحثه .

هل هناك جمال طبيعى ، أو هل هناك جمال موضوعى أو ظاهرة موضوعية مستقلة عن تقديرنا ؟

الواقع أن هذا السؤال يطوى على ما يسمى فى المنطق بتناقض الحدود . فإدراك الجمال تقدير ذاتى بحكم التعريف . وحتى ما نعينه بالجمال الموضوعى إما معنى أن هناك سيات عامة أو شروطاً مشتركة بين الناس فى عملية التقييم ، أى تقدير الموضوعات . ولا بد لتقدير الجمال فى الطبيعة أن تتوسطه معايير للتقدير . وهذه المعايير أو تفحصاتها : مثل التناسب ، والتبليغ ، والظلال والأضواء ، والإيقاعات ، والدرجات ، والتكوين ... لوجدنا أنها مستعارة من تلوننا للفن ، كهلما كان هذا الفن بدائياً أو رفيعاً .

فالجمال الذى يعيننا ليس شيئاً سابقاً أو مستقلاً عن الفن . وعلم الجمال هو فلسفة الفن فى نهاية الأمر .

— ٢ —

[الطابع الفنى والنسيج الفنى]

لا ريب أن الكثير من المحاولات التى تصدت لتعريف الفن أو تميزه عن غيره من المجالات والفاعليات الإنسانية هى نوع من التفسير اللاحق ، لأننا نحيا فى عصر قد تخصصت فيه معظم الفاعليات الإنسانية ، على حين أن الإنسان قديماً كان يمارس حياته فى سديم مختلط من الممارسة ، بحيث إن ما نعلمه اليوم فناً قديماً لم يكن كذلك بالنسبة إلى الإنسان القديم ، الذى كان يتعامل معه

«هوانكاريه» بين مصادر النظام والجمال ؛ فنظام الطبيعة الذي يفترض وجوده ضرب من الجمال ؛ ورجل العلم لا يقبل على دراسة الطبيعة إلا لما يستشعره من متعة في دواستها . وهو يجد تلك المتعة لأنه يرى الطبيعة جميلة ، وجمالها هو تلك الذي يترتب على النظام المتوافق والمؤتلف لأجزائها ، وهو الذي في وسع العقل أن يلتقطه . فهذا الجمال هو الذي يمنح للمظاهر المتقلبة جسداً وهيكلًا عظيمًا يجذب حواسنا . ويدهو «هوانكاريه» رجل العلم إلى اختيار أكثر الوقائع ملاءمة في الإسهام في توافق العالم واتلافه .

ولقد تحدث «أنشتين» عن تطلعه لاكتشاف الائتلاف الطبيعي في العالم . ولابد أن يتمتع المفهوم الفيزيائي لديه «بالكمال الداخلي» الذي يعنى تألف منطق في النظر إلى العالم بوصفه «كلا متوافقاً مفرداً» . ومن ثم فليس غريباً أن يقول عن «ديستوفسكي» ، الروائي الروسي ، إنه قد أجزل له العطاء أكثر من أى مفكر آخر ، حتى «جاوس» نفسه .

ويحدثنا «أنشتين» في ذكرى «ماكس پلانك» قائلاً بأن الفيلسوف والعالم والفنان ، كل بطريقته ، يقدم صورة عن العالم ، فيها خلاصة تجربته الانفعالية ، التي يجعل منها مركز الثقل ، سعيًا إلى الطمأنينة والاطمئنان والنظام التي يفقدونها في نطق حياته وتجربته الشخصية الضيقة ، التي تتسم بالاضطراب .

ففى الفلسفة والعلم والدين وغيرها قد يكون الإلحاح على «الشكل» أكثر من التركيز على الإيقاع وحده في العمل والحرب . فالشكل وسيلة مقتضيه لتوصيل الرسالة المقصودة ؛ فتخفى التضاضيل ويتم التركيز على غلط يسهل إدراكه واستيعابه . وكذلك تستثار القدرة الإيجابية لدى مستقبل الرسالة لإعادة التركيب والتأليف من خلال التناظر أو التماثل أو التباين وغيرها من القيم الشكلية . ويضاف إلى ذلك إثارة ما يبعث العمل الفنى ، أو الأسمى بصفة خاصة ، من متعة .

والمقصود بالشكل هنا أسلوب الصحافة . فالمذهب الفلسفى يعنى النسق System في كثير من اللغات الأجنبية ؛ وهو الذى يعنى تأليفاً أو تركيباً Composition يضم عناصر ووحدات تعقد بينها علاقات معينة هي التي تفرق نسقا عن آخر .

ويتكشف الطابع الفنى أيضاً في الدين . فالدين ليس مجرد تفسير للكون ومكانة الإنسان فيه ، بل هو أيضاً تحديد لما ينبغى أن يقوم به الإنسان إزاء الكون الذى صنف في مراتب ومنازل للموجودات والأفعال . وهو بمثابة دراما كونية ، يقوم فيها الإنسان بدور معين ، ويتوقع الإنسان تقدير أداؤه ثواباً أو عقاباً .

وهو لا يتبدى في النصوص بقدر ما يتجلى في الطقوس والشعائر والسلوك وتوجيه الانفعالات . وبرز الطابع الفنى في الدين عندما يبلغ درجة التصوف ، حيث يشف عن استجابة حمية للإيقاع الكون فيما يسمى بوحدة الوجود أو الشهود والاتحاد والحلول . وهنا يشارك التصوف الفن في موضوعات الحب والسكر والغنية والصحو وغيرها من موضوعات . ويقول «جلال الدين الرومى» في هذا

الصدق : من يعرف قوة الرقص يحيا في الله . ففى الرقص يخرج المتصوف من إसार البدن إلى وجود شفاف مع الله ، لأنه يتحرر من الفردية ، ويفنى أو يتحد في تيار الحياة الكلية لتحقيق التألف الكون . هذا فيما يتصل بالطابع الفنى إذا عرض للمجال أو الفاعلية الإنسانية . ولكنه إذا طبع شغفاً من شئون الأفراد فإنه يغدو «لمسة فنية» . وهى التي يتواتر وجودها في ممارسات الإنسان في حياته اليومية . وهى تعنى في التحليل الأخير أن ما يمارس أو يُبدل عفواً وتلقائياً يجعل منه صاحبه نظاماً خاصاً (أو أسلوباً) ، ويضفى عليه شكلاً لم يكن له من قبل ، ويخالف عن رتبته وجوده وكونه أمراً جاهزاً متقبلاً من الغير ؛ وهى أمور يمكن تعزفها في الشئون المعتادة ، في الطعام والمشرب والجنس والملبس على سبيل المثال . ومثل هذا أيضاً نداء الباعة على بضائعهم بطريقة معينة ؛ فهم يشكلون ما هو صندوق مرسل من القول في صيغة تجعل منه وجوداً مستقلاً يخصهم ، فيخفف عنهم عناء التكرار غير المنتظم ، ويحلب أسباع الجمهور الذى يستعذب الإصغاء إلى صوت جديد .

[النسيج الفنى] .

هو ما نصادفه في الحلم ، واللعب ، والسحر ، والأسطورة . وهو نشاط مباشر يماثل الفن في بنته دون أن يكون هو نفسه عملاً فنياً . فالحلم ليس هو ما نرويه أو ما نستذكره منه ، بل هو ما نحياه ، كما يقول «بول فاليرى» ، بقوانينه واهله الخاص . فهو يخلق عالماً ونظاماً للأشياء وقريناً للوقائع وتعاملًا مع البشر بصورة تخالف ما هو عمل فعل . ويدخل كل من الزمان والمكان في علاقات جديدة . وبرغم غرابة الحلم واختلافه المائل عن المؤلف ، إلا أن صاحبه يحياه بألفة وتفهم كما يستقبل المتلقي الأعمال الفنية .

أما اللعب ، فمن المعتذر أن نرضى عما ذهب إليه «سبنسر» وغيره تفسيراً ، أو وصفاً للعب على أنه طريقة للتخلص مما يزيد أو يفيض من القوى ، أو هو نشاط ناتج عن إفراغ طاقة لا يتطلبها النفع ؛ فمعنى ذلك أن نضع اللعب مع وظائف الإخراج الفسيولوجية .

وعلى أية حال ، فاللعب ثلاثة مستويات : أولاً اللعب دون رفيق أو منافس ، كلعبة الأطفال ؛ والثالث اللعب مع طرف آخر ؛ والثالث مشاركة الجمهور في مشاهدة المباريات وألعاب السيرك وترويض الحيوان .

وتولد المستويات الثلاثة متعة مماثلة لما يحققه الفن بوجهه أو بآخر . ففى لعب الأطفال ينقل صغار الصبيان والبنات مستوى وجودهم ، عن طريق الخيال ، إلى مستوى وجود الكبار ؛ فقد يبتون بيوتاً ، أو يصنعون دمي وهرايس ، ويديرون حواراً مع أنفسهم ، لا يشير إلى وجودهم الراهن بل يحيل إلى وجود مغاير ، هو الوجود في عالم الكبار .

فالسحر هو التأثير فيها هو والقوى غير نموذج غير واقعي ، وهو تأثير غير مباشر في نظر ممارسيه ، وموهوم من وجهة نظرنا بطبيعة الحال .

وقد بدأ ما نعدّه اليوم فنا كنوع من السحر بدلاً من العمل المباشر أو حافظاً عليه أحياناً . فالرسم أو النحت هو الوسيلة التي تحول ما هو خارج سيطرة الإنسان إلى ملكية خاصة يستوعب بها الوجود الخارجي المربو . فصورة الطريدة أو تمثالها يحدد حركتها ويسرع بها إلى قبضة الإنسان ، أو هي حل الأكل ضرب من إغراء الصيد ووضع الحبال له .

والوثنية قرية من هذا جداً ، فالإنسان القديم ينقل الوجود فوق الإنسان إلى حظيرة الوجود الإنساني ، فيستحضر الآلهة نفسها ويحبسها في الحجر أو في أي عنصر آخر لكي يمارس عليها سلطانه بقربه منها ، ويسترضيها بقرابينه وطقوسه . وبدلاً من كونها وجوداً نائياً مستغلقاً على الفهم ، تغدو وجوداً داخل حوزته ، تفهم لغته وتستجيب لما يطلب .

ومن هنا نشأت فكرة المحاكاة في الفن ، التي هي محض راسب قد تخلف عن تصور صانع السحر ، وحظي بنوع من التوفير والقداسة في علم الجهاد .

فهدف السحر ليس المحاكاة بقدر ما هو الرقبة في التأثير في الوجود الأصل أو الأهل من خلال وسيط من صنع الإنسان . وهنا تصبح المحاكاة نائياً تقريباً على الفاعلية السحرية .

[الأسطورة] .

هي محاولة الإنسان الأولى لتسجيل الوجود الإنساني داخل العالم ، متحديةً الغناء ، والاضطراب ، وسطوة الطبيعة . فأهداف الإنسان التي صاغ الثقافة أو علمه الإنساني أسلوباً لتحقيقها هي : قهر الغناء بالخلود ، وقهر الاضطراب والعناء بفرض النظام ، ومواجهة الطبيعة بالسيطرة عليها وتسخيرها ، والقضاء على العزلة بالتضامن والانتماع في الكل الواحد . ويتكشف النسيج الفني في الأسطورة في جوانب متعددة .

فهى غير عقلانية ، لا تعتمد على النمذجة أو التكرار أو العمومية مثلاً نجد في العلم .

وهي تقوم بتوزيع الأدوار على الفاعلون دون تفرقة بين البشر والآلهة وكائنات الطبيعة ، وبين الأحياء والأموات .

ويقف الزمان عند لحظات معينة ، ويتوزع المكان إلى بقاع بعضها بحيث لا يكون الزمان مساراً متقدماً ، أو المكان إطاراً حاوياً عاماً ، وهو ما نجد له مثيلاً في الأعمال الفنية .

ويختص الفارق بين ما يشير إلى الواقعي الفعل وما ينسجه الخيال . وتسرى الانفعالات الحادة والعنفية بين أصحاب الأدوار

وفي اللعب مع طرف آخر أو أطراف أخرى ، يجاوز اللاعبون الوجود الفعل بما يحد فيه من صراع ومنافسة دعوية مقززة ، إلى وجود يحتفظ فيه بالإحساس بالانتصار أو الهزيمة ، بكل ما يحملان من خبطة وتوتر ، ولكن على صعيد مختلف عما يحدث في الواقع . ففيه إذن نقل من مستوى الوجود المباشر المعيش إلى مستوى وجود آخر تكون فيه المراحة والنزاع تحت سيطرة الإنسان في نطاق ملكيته ، دون أن يعقبا الآثار السيئة التي اعتاد الناس مواجهتها في حياتهم اليومية .

أما متعة مشاهدة المباريات الرياضية ، فتنبعث من التوحد مع أطراف الصراع ، أو مع اللاعبين ألعاباً خطيرة ، أو المروضين للحيوان . فالمشاهد يمثل الإحساس بالسيطرة والتملك ، وكذلك التضامن ، ويغدو وجود اللاعبين والمؤمنين وجوداً بالوكالة عنه ، يوسعون من إمكانياته ، ويضيفون إلى قدراته ، ويسيطرون على ما لم يسيطر عليه من علمه ، ويحزمون خصومه .

وربما يسر لنا هذا أن نتقدم بتفسير أنطولوجي لمتعة التسلية أو التلهية والتسرية ، فهي تعني تحويل الانتباه عما اغترب عن الإنسان في حياته الرتيبة المعتادة ، وخرج من قبضته ليتسلط عليه . فالتسلية بهذا المعنى تنقل الإنسان من وجوده المنسحق في شئبة العالم المتكررة المهيمنة إلى وجود واحد بثراء الإمكانيات ومتحرر من عبودية الأهداف الخارجية ، بل إن التسلية الناجمة عن المسامرة تعني أيضاً نقل الخبرات والأحداث الفعلية التي تنصوي في كيان مستغل عن وجود الأفراد - نقلها إلى موضوعات للتأمل والحوار ، بحيث تتحول إلى ملكية خاصة ، أو وجود تحت السيطرة ، بفعل تداولها وتقليدها ، أي إنها تتغلغل من مستوى الوجود المروض إلى مستوى الوجود الذي يخص التضامنين وينتمي إليهم .

[السحر]

استطاع الإنسان وحده بين سائر الكائنات أن يغير من معالم الوجود الطبيعي ليصنع عالماً إنسانياً في قلب الطبيعة ، بعد أن اقتحمها وغزاها . فالحيوان يتكيف مع الطبيعة ، أما الإنسان فيبذلها ويحوّلها .

ويغير الإنسان الطبيعة على مستويين : الأول بالعمل عن طريق الأدوات ، وكذلك بالترويض والتدجين والتهجين .

والثاني بالسحر ، وهو العمل عن طريق خلق نماذج مصفرة للواقع ، يجري التحكم فيها بدلاً من الأصل الواقعي . ومعنى هذا أن العالم قابل للتحويل بمقتضى إرادة الإنسان . ويقوم هذا الافتراض على تصور إنساني لنظام تجري وفقه الوجودات والحوادث ، ويحدد علاقات متخيلة بين الكل والجزء ، والوجود في الزمان والمكان على غير ما هو قائم في الخبرة المباشرة المألوفة .

المرسوم الذين عادة ما يوثق بينهم لون من صلات القوي التي تحمل فيها بعض عناصر الطبيعة بديلاً عن الرحم والدم .

وللى جانب ذلك كله ، تقرب الأسطورة في طابعها من القصص والحكايات في سردتها ودراميتها ، على نحو ما يتجلى في التكوين المتكامل ، ووضوح علاقات التوازن والتضاد والصراع ، وبرز وحداث الإيقاع ، فضلاً عن غلبة « نعمة » أو موضوع رئيسى يسرى في أوصالها جميعاً .

ونلتزم تلك الجوانب بأسرها في نسج موحد ، يجعل من الأسطورة كياناً يتعامل الإنسان من خلاله مع الطبيعة ، وقد فقدت استقلالها وانفصالها عنه ، وأصبحت وجوداً إنسانياً حقيقياً .

ومن ثم يتمكن الإنسان من قهر الغربة عن العالم عندما يحوله إلى مستوى الوجود الإنساني . فتستبدل الأسطورة بعالم الطبيعة الغرب الأجنبي وجوداً مغايراً ، ولكنه وجود إنسان ألف .



ومهما يكن من أمر الطابع أو النسج الفني للفاعليات الإنسانية ، فإن الفن بوصفه نتاجاً أو إيذاً واحياً يتخصصه بفتح جوهرياً عن تلك الفاعليات ، وإن اقترنت منه في بعض صيغه ولواحه وأهدافه .

فاللحم تجربة شخصية مغلفة على صاحبها ، سرعان ما تلتوى وتختفى . وما يقال أحياناً من أنه مستودع للأعمال الفنية يفتح منه الفنانون ، كما حدث في تجربة « كينج » في قصيدته « كويلي خان » أو غيره ، إنما هو أمر يمكن أن يحسمه علم النفس ولا يبقى منه ما يفيد علم الجبال .

واللعب متعة موقوتة لا تشبه المتعة التي يثيرها العمل الفني ، الذي يحتفظ تدوقه بالشعور بالغلبة أو الهزيمة على مستوى رفيع غير مباشر . وإذا كان في اللعب طرفان ففى العمل الفني يملك المتلقى اللعبة الفنية كلها بجميع أطرافها ، وهي متعة لا تفسدها لحظات الانكسار أو الانتصار العابرة القصيرة في اللعب الفعل .

أما السحر فيدرك هدفه لدى ممارسه ، لأهم يعتقدون يقينا أنهم يؤثرون في العالم تأثيراً مباشراً . ولكن عندما يصرف الانتباه عن هذه الأهداف والأغراض المباشرة الصريحة يصبح العمل فناً ، لأن الفن يشارك السحر في صنع نماذج بديلة عن الواقع ، ولكنه يفتقر عنه في أنه لا يبدع أعماله بهدف التأثير المباشر في العالم ، بشراً وأشياء وعلاقات .

والأسطورة عند متعبيها بديل قديم للعلم في وظائفه الوصفية والتفسيرية والنبؤية . وعندما تفقد دورها بوصفها علماً ، يبدع المحدثون نوعاً من الفن يثير ما يثيره العمل الفني من متعة خاصة به .

ويرغم الطابع الفني ، واللمسة الفنية ، والنسيج الفني ، التي تتفاوت تختلف الفاعليات والمجالات الإنسانية فيها تعصيه من حظ منها ، فإن لكل منها هدفه الخاص وأسلوبه النوعي الذي يحققه في إطار الثقافة الإنسانية . فلكل من الفاعليات والمجالات استقلال ذاتي ، ولا أقول انفصال أو انعزال ، يميز بين الدين والفلسفة والعلم والتكنولوجيا والنظم والأنساق الاجتماعية .

ولا يعنى الاعتراف بالاستقلال الذاتي الاعتقاد بأنه كان قائماً في العصور السابقة ، لأنها أخذت في التفتت حتى صارت على هذا النحو في زماننا الراهن الذي أطلق تلك التسميات المحددة على تقسيم العمل وتصنيف الفاعليات . ولا ندرى في المستقبل إلى أى مدى يمكن أن يحضى التخصص ، أو التوحد على السواء .

والثقافة الإنسانية هي العالم الإنساني الذي التطمع الإنسان من الطبيعة على النحو الذي جعل الطبيعة مادة خفلاً تحوّلها الثقافة ، وتشكلها ، وتستثمرها . وللثقافة الإنسانية ، برغم انفصال مجالاتها وفاعلياتها ، هدف أقصى ، وأسلوب عام مشترك .

فأما الهدف فهو السيطرة على الطبيعة ، وأما الأسلوب فهو فرض القهية . فالطبيعة بوصفها مادة أولية حكومة بالقوانين التي علينا أن نكتشفها . وهي على هذا الوجه مجموعة من الضرورات قبل أن يحسها الفعل الإنساني ، فلا يمكن أن تكون على نحو آخر ، لأنها استوفت وجودها ، وصارت تامة نهائياً ، مدعناً للحتمية الفيزيائية والبيولوجية . وهذا هو ما يتعامل معه الحيوان الذي عليه أن يتكيف مع هذه الضرورات ، وإلا قضى عليه بالانقراض .

أما الإنسان فقد أذاب هذه الضرورة ، واشتريق جهودها ، ليصنع حاله الخاص فيها ، وبها ولم يتيسر له ذلك إلا بالخيال ، أو بقدرته على التخيل أو التصور ، وليس بالمثل كما هو متواتر مشهور .

ولابد أن نفترض منذ البداية ، لكي نفهم كيف تغيرت الطبيعة وما تزال تتغير بفعل الإنسان ، أن أحداث التغيير يستلزم أو يفترض نوعاً من الانفصال أو المسافة أو البعد بين الفاعل وموضوع الفعل ، أى بين الإنسان والطبيعة .

غير أننا على يقين من أن الإنسان لم ينفصل واقعياً عن الطبيعة لأنه جزء منها . ومع ذلك فإن الانفصال أو المسافة شرط ضروري لإحداث التغيير ، وذلك لأن الحيوان لم يستطع أن يصنعه لأنه ملتصق تماماً بالطبيعة ، يأخذ منها حاجته أو يهلك إن لم يجدها ، في حين استطاع الإنسان أن يتجاوز مع الطبيعة ، وأن يفرض عليها مطالبه .

إذن فلا بد أن هذه المسافة المفترضة أو الانفصال الذي لم يحدث على المستوى الواقعي ، قد وقع على مستوى آخر .

هذا المستوى المفترض هو ما نطلق عليه « الخيال » . ولعل ما

السنين ، إلى شفرة وراثية . ولذلك كانت الغريزة لدى الحيوان نشاطاً آلياً عضواً ، فقد لاحظ واحد من علماء الحيوان كان يجري تجاربه على غدة جنسية تفرزها إنثى الكلاب ، أن ذكور الكلاب كانت تتعقبه عند خروجه من المعمل ، وذلك في أوان الدورة النزوية بطبيعة الحال .

فالخيال هو الذي يفتقر عتمة الأشياء أو غلظتها وضرورتها وجودها على ماهيات ثابتة لذروها ، ويعتجها ، ويلوكها ، ليصوغ منها شيئاً جديداً يحقق به أهداف الإنسان ومطالبه . فهو إذن مهاد الإبداع ، بل إن الخيال أيضاً بمثابة استحضار للغيب ، أي جعل الغائب حاضراً ، وهو منتج اللغة وكل أدوات الاتصال الإنساني .

فالإنسان يختلف عن الحيوان في تواصله مع أفراد نوعه باللغة التي هي منظومة من العلامات أو الرموز . في حين أن الحيوان في تواصله يستخدم أفعالاً حسية قريبة الصلة بما يريد أن يبلغه الأفراد لقطعه أو سربه عن طريق الحركات أو الرائحة أو الصبغات ، وليس في وسعه أن يتعامل مع أشياء الطبيعة أو يعبر عنها في خياله . هذا في حين أن الإنسان يستخدم الكلمات أو الإيماءات ، وهي نوع من التمثيلات representations ، أي إعادة الحضور أو استعادة القول ، أي التعامل مع الغيب بما يستحضره هو من أدوات الاتصال الرئيسية لدى الإنسان . فكلمة « أسد » مثلاً عندما يقال تستحضر على الفور صورة الأسد لدى السامع برغم غيابها ، وبرغم أن الكلمة التي هي « تمثل » ليس فيها من رائحة الأسد أو صوته أو جسده شيء يقربه من السامع على المستوى الحسي الواقعي المباشر .

ولكل مجال أو فاعلية إنسانية في زمن معين أو مجتمع بعينه إطارها الخاص للتواصل الذي يتطور ويتبدل بدرجة أو بأخرى . وتتراتب هذه الأطر التواصلية في درجة عموميتها حتى نصل إلى أكثر الأطر عمومية وتجريداً ، وهو إطار الاستدلالات المنطقية الفارغة من المحتوى ، والقابلة للتطبيق على كل مجال بموجب اتساعها وشمولها وتجريدتها . وهي تمنى الانتقال من مقدمة إلى نتيجة تنظم عنها . وهذه العملية هي التي نسميها عقلًا . ولأنها لا تتطور أو تتبدل إلا خلال حقب زمنية متباعدة جداً ، رسخ الاعتقاد بأن متجها ، أي العقل ، ثابت وواحد وأزلي . فهو الذي يتبوأ قمة أطر الاتصال بين البشر بوصفه القواعد أو القيود الملزمة لعصوية الإنسان الصحيحة في مجتمعه ، وإلا عد مجنوناً وأقرب إلى الحيوان .

ومن ثم فالعقل من إنتاج الخيال الإنساني ، لأن الأفكار تمثيلات ، والتمثيلات من نسج الخيال نفسه ، الذي هو تصور للغيب كما قدمنا .

والخيال على هذا الوجه يبرز إلى الضوء الإمكانات المتشابهة داخل نسج الوجود الفعل ، كما يتكشف فيها ، مع ما يتعارض مع الأوضاع القائمة ويحررها من أسرها ، مخططاً الحواجز بين المثال والواقع ، ومقدماً بذلك الشروط الضرورية لكل أنواع النقد ، المفضية إلى إحداث التغيير الفعل في نهاية الشوط .

مستقله الآن من مثال فرضي يولد بعض ما يبدو في حديثنا شططاً أو سرقة .

نفترض أن إنساناً اشتد عليه الجوع ، يقف أمام شجرة تعلموها ثمرة فاشجة ، ونفترض أنه لا يجد سبيلاً إلى تسلقها ليعتلف الثمرة . إن أي حيوان آخر في الموقف نفسه لا تعنيه الثمرة ولا تدخل نطق رؤيته مادام عاجزاً عن التسلق ، فكأنها غير موجودة على الإطلاق ، أو هي - بعبارة أخرى - جزء من الضرورات فلا يمكن أن تتحول عن مكانها لتصبح دانية له .

أما الإنسان فلأنه مزود بالخيال ، ينظر إلى الأشياء جميعاً بوصفها ممكنات ، أي يمكن أن تكون على نحو آخر ، ولم يحسم الأمر بعد بالنسبة إليها بوصفها شيئاً محتوماً : فالخطورة الأولى هي تحويل الضرورات إلى ممكنات . وهنا تتميز لديه الغاية أو الهدف ، وهو أن تكون الثمرة في فمه . ولكن تحقق تلك الغاية ، التي هي غياب لها لم تحدث بعد ، يتفصل عن المشهد الواقعي لكي تتكون صورة يقطعها ويؤلفها من عناصر المشهد بتركيب أو تأليف جديد . فلأن أخصان الشجرة ليست ضرورية ، أي أنها ليست أخصاناً فحسب بوصفها جزءاً لا يتجزأ من الشجرة (أي ضرورة) ، بل يمكن أن تكون امتداداً يستكمل بها فروعها ، أو تكون سلاحاً ، أو جزءاً من مأواه ، أو أداة للحضر ، أو وقوداً للتدفئة ، أو أي وممكن آخر ، فلأنها فقدت ضرورتها بوصفها ضمن شجرة ، فيمكنه إذن أن ينزعه ويضرب به الثمرة لتسقط في فمه . وهنا تتحقق الغاية . وربما حدث عن هذه الصورة إلى أخرى ، فينحني على حجر في طريقه ليقطف به الثمرة لتسقط أيضاً . وعندما التقط الحجر لم يهده بالضرورة جزءاً من الأرض لا يتفصل عنها ، بل اقتطعه مما يلتصق به ، وأصبح مجموعة من الممكنات الجديدة : فقد استخدمه سلاحاً ، أو مقعداً ، أو لبنة في مسكنه . . .

وما حدث في هذا المثال هو صورة أنتجها الخيال ، فالخيال بحكم التعريف هو خلق الصور images . والصورة المتخيلة التي انفصل بمقتضاها الإنسان عن المشهد الطبيعي ، وحقت سيطرته عليه ، مؤلفة من مكونات ثلاثة : إطار يفصل محتواه عن السديم الخارجي وليس مجرد حد يحصر داخله ما اقتطعه من أجزاء بالترتيب الفعل نفسه ، الموجودة عليه .

وعناصر أو محتويات مختارة من هنا وهناك . وأخيراً علاقات جديدة بين هذه العناصر ، تقم ترتيباً وانتظاماً جديداً لها .

والخيال ، بعبارة أخرى ، إدراك ، أو تصور للغائب عن الإدراك الواقعي ، لأن في نهاية الأمر تصور للغاية محققة برغم أنها لم تحقق بعد .

وقد يعترض على ما سبق بدهوى أن الحيوان والطير تبنى حجورها وأعشاشها بالطريقة نفسها وفقاً لغريزتها . غير أن ذلك ليس صحيحاً ، فالفرق بين الإنسان وبينها أن الغريزة ، كما يقول علماء البيولوجيا ، هي المحاولات الناجحة في حفظ البقاء من بين ضروب كثيرة من المحاولة والخطأ التي ترجمت ، خلال أعداد فلكية من

[الخيال والقيمة]

يقترن الخيال بالقيمة ؛ لأن الضرورات التي تتحول إلى إمكانات أو مادة غفل لابد أن ينتخب منها ما يصلح أن يكون وسيلة إلى تحقيق الغاية ، فتفاضل المكنات وتراتب . وهنا تتسلل القيمة ؛ فهي وهي بالممكنات ، واختيار للغايات والوسائل ، وتأثير في العالم وفي جوانب العالم الإنسان جميعاً .

ومن ثم تصبح القيمة طابع وجود العالم بالنسبة إلى الإنسان ، من حيث إن هذا العالم ممكنات متفاضلة مترتبة ، كما تغدو أيضاً أسلوب وجود الإنسان إزاء العالم . وهي ليست نقصاً في الوجود الإنساني كما يقول « سارتر » ، بل إمتداداً داخل العالم لاحتوائه وتغييره . وعسى أن يجعل ذلك ما سبق أن طرحناه من أن غاية العالم الإنسان القصوى هي السيطرة على الطبيعة ، وأن الأسلوب المشترك هو الفاعلية القيمة .

بيد أن لكل فاعلية هدفها الخاص وأسلوبها النوعي ، الملتهن بفرقائها من سائر الفاعليات الإنسانية ، وفقاً للمرحلة التي بلغتها الثقافة من تقسيم العمل أو التخصص .

ومهما يكن من أمر الاختلاف بين تلك الفاعليات والمجالات في تحقيق الغاية القصوى ، ألا وهي السيطرة على الطبيعة ، حل تفاوت غاياتها النوعية ، إلا أنها تشترك جميعاً ، فيما عدا الفن ، في التأثير المباشر في الطبيعة ؛ فموضوعها المباشرة هي العالم ، وإن اختلفت الأدوات والوسائل والأساليب في فهمه ، أو بحثه ، أو تغييره ، أو التعامل معه .

أما الفن فيمتاز عما جميعاً بأنه يمارس هذه السيطرة ، ليس على العالم نفسه ، بل على نموذج بديل ، أو واقع مغاير ، أو عالم مواز لهذا العالم أو الواقع أو الطبيعة ، وهو العمل الفني نفسه . ولجميع في الفن أهداف الفاعليات الإنسانية جميعاً بدرجات متفاوتة ، ولكن في مواجهة عالم مصنوع مخلوق هو العمل الفني .

فهو ، بإيجاز ، وجود آخر جديد يضاف إلى الوجود الفعلي وينافسه ؛ وهذا هو معنى أنطولوجيا الإبداع الفني .

وربما كان ذلك هو المبرر ، ولا أقول الدليل ، لكثير من المناقشات والدراسات التي تختلف فيما بينها في أهداف الفن التي قد تستعيرها من مجالات وفاعليات أخرى ؛ فتارة يكون هدفه إيقاظ الوعي ، أو التعبير عن الواقع ، أو تغييره ، أو تصعيد الطاقة الإنسانية أو تفرغها ، أو تطهير الانفعالات ، إلى آخر القائمة الماثورة في علم الجمال ، التي تضم أقصى اليمين إلى أقصى اليسار . وقد أدى ذلك إلى الالتباس الشائع في فهم الفن حل أنه نوع من محاكاة الواقع وفهمه .

ويشتت التصور الأنطولوجي للفن في كثير من الكتابات الجمالية ، ولكنه ما يلبث أن يختلط ويشتبك في تصورات أخرى ، تصوخ في مجملها توجهات فلسفية أو نقدية تشوش نقاشه

ومخلوصه . « فيراندبللو » يقول إن الفن يخلق بحرية ؛ أي يخلق واقعاً تتبع ضرورته وقوانينه وغاياته جميعاً منه وحده . ويلدب « مالرو » إلى أن الأعمال التي يضمها المتحف الخيالي ، (أي كل الأعمال الفنية على مدى التاريخ التي لا تحدها جدران) ، تكشف عن الدافع الخلاق الذي يؤكد حضور الإنسان المتصغر ، وأن رسالتها المشتركة هي وجودها . ويؤكد « سوريو » أن الفن يصنع أشياء أو موجودات ، في حين تتجه أعمالنا الأخرى إلى أحداث . ويعتقد « إلبوت » أن العمل الأدبي هو معادل موضوعي للانفعال الذي يرهق الأديب استثارته لدى الخلق ، في حين يرى « سارتر » أن العمل الفني « مثل مادي » يحول ما هو مدرك أو مجرد إلى معنى مجسد مشحور به .

ويشارك أنصار النقد الجديد في هذا الصدد ؛ فالقصيدة مثلاً لا تقول شيئاً أو لا تعني شيئاً ، بل « تكون » ، لأنها واقعة أو حدث جنيد يضاف إلى العالم .

وحان الوقت لكي نستخلص من هذه النظرة الأنطولوجية نتائجها جميعاً ، وأن نلجأ على استقائها المنطقية ، فنفسر ما يقترن بالإبداع الفني من رؤية فنية ، وانفعال وما يؤدي إليه من متعة ، كما نفسر إلحاحه على موضوع الحب وما يربط به من اهتمام خاص بالمرأة ، وعناية فائقة بمرحلة الشباب .

— ٤ —

[الرؤية الفنية]

هي نفيس ما يسميه سارتر « بروح الجسد » التي لها خاصية مزدوجة ، فتعد القيم الإنسانية معطيات عالية مستقلة عن الذاتية ، كما تنقل طابع « المرغوب فيه » من التركيب الأنطولوجي للأشياء إلى مجرد تكوينها المادي . فالخير مرغوب فيه لأنه يجب أن نعيش (وهي قيمة مرصوفة في السهاء وتترك بالعقل لديها) ، ولأنه أيضاً مغدٍ ، أي بمقتضى تكوينه المادي . وهي بهذا تتصور هذه المرغوبات حل أنها ضرورية وغير قابلة للرد إلى غيرها ، وتصدر ضرورها عن تكوينها .

أما الرؤية الفنية فهي إحساس الفنان لقابلية العالم والواقع الوجود للتحويل والتشكل والتبدل بالنسبة إليه . وهي تمثل المسافة الأنطولوجية ، أو البعد أو الانفصال بين الفنان وعالمه الفعلي .

وهي أقرب إلى عالم الطفولة التي هي مرحلة التحرر الكامل للخيال ، ومرونة التواصل مع العلم الخارجي ، بشراً وأشياء وعلاقات . ولعل هذا يفسر السعي الدائب لدى كثير من الفنانين للعودة إلى ذلك العالم بدرجات متفاوتة من النجاح والإخفاق .

وما يبدو في هذا العالم من غرابة إنما يعبر عن رفض للمألوف المعتمد من مؤسسات الواقع الاجتماعي . وعالم الطفولة هو العالم الذي لم يتم قبوله بعد ، الفن ليس كالعلم والفلسفة والدين ؛ فهو

وتدنو الرؤية الفنية بذلك من تعريف « بروسست » للفن بوصفه إعادة اكتشاف للواقع والسيطرة عليه ثانية ، ووضعها أمام أعيننا .

وقد يفرينا هذا باقتراض صيغة « وابتهد » في وصفه للعلم بأنه استعادة ما هو عني ملموس عن طريق ما هو مجرد ، وتطبيقها على الفن الذي يندو حيث استعادة ما هو واقعي عن طريق ما هو لا واقعي . وذلك بمعنى أن الفنان ينكر الواقع الذي اخترب عنه في لحظة الألفة بوصفه وجوداً متسلطاً ، ليحوّله إلى وجود ألف يحكم سيطرته عليه ، ويستعيد غزارة العلم بعد أن اختزلتها القوالب والعادات والاستجابات النمطية المكرورة . وهو يمسّد ما أفرغه التجريد ، فيكسو المياكل المعظمة لحماً ونفساً وراء . ويتم ذلك في أشكال وجود جديدة ، تعبر عما أسماه « هيراكليس » بالتدفق الدائم للموجودات وتحولاتها في سبيل لا يكف عن الجريان .

ومما قد يتسّر لنا أن نفرض التناقض بين الآراء التي تلج على هدف معين من الأهداف الإنسانية لخصص بها الفن . فلأن الفن وجود بدلي ، أو واقع مواز يعبر عن توضيح الذاتية أو الرؤية الفنية ، فلا بد إذن أن يعبر عن كل الأهداف الإنسانية التي ينشد الإنسان تحقيقها في العالم . ولا يعني هذا أن الفن يزاحم المفاعليات الإنسانية الأخرى في تحقيق أهدافها بأساليبها النوعية المميزة ، لأنه لا يحقق تلك الأهداف الشاملة بمقتضى كيانها الخاص الذي يكون قصيدة ، أو لوحة ، أو تمثالاً ، أو مسرحية ، أو سمفونية ، أو فيلمًا سينمائيًا . إلخ ، بحيث يكون ذلك الكيان الخاص ، أي العمل الفني نفسه ، وسيلة أو أداة لإنجاز الهدف ، بل الأمر يتخذ مساراً مختلفاً .

فالعمل الفني لا يستكمل وجوده إلا إذا تلقاه متلقي ، ولا أقول إذا استهلكه ، لأن العمل الفني لا يستهلك وينفد ، أو ينفى بطلانه ، بل يستعيد إنتاجه أو إبداعه ، ولا أقول يعيد إنتاجه ، كما طالب « مارسيه » جمهوره بإعادة إنتاج كتابه . وذلك لأن عملية التلقي تختلف عن عملية الإبداع . فالرواية التي لم تقرأ لم تكتب كما يقولون . غير أن المبدع واحد والمتلقي كثير متعدد . والعمل الفني بوصفه وجوداً يضيف للعالم واقعة متجددة تتعدد وتتباين ألوان تأثيرها في نطاق مجتمعات وعصور مختلفة ، بحيث لا تكف عن بث إشعاعاتها الفصلة .

ومن ثم فهو لا يحقق الأهداف ببلاته في العالم الفعل ، بل يثير الاتصالات التي تلتزم بتلك الأهداف ، إما حالزاً إلى تحقيقها ، أو موحهاً يتجاوزها ، أو محبطاً الأمل في بلوغها . . .

والغالبات الرئيسة المشتركة هي قهر الفناء بالخلود ، والاضطراب والعماء بالنظام ، والطبيعة بالتسخير والتطويع ، والعزلة بالكلية والانتماء ، والغربة بالتضامن . وتنبض عن هذه الغايات أهداف وسيطة مثل الامتلاء والكتلة ، فليل أن تتزلق الحياة من قبضتنا أو ترواها تستيقظ بوصفها شيئاً ملموساً ومحسوساً بين أيدينا كما يبدو في تخليد لها رب معينة . وكذلك الرغبة في التوسع والامتداد ، والإرهاص والاستباق لاستشراف المستقبل ، واللفه على

يظل ومما للنضارة الأصلية للصلة للبشرة بالعالم والطبيعة قبل أن تدخل النظم والقواعد للتحكم والقسر . فهو إذن يمثل الطفولة الإنسانية قبل أن تغرب في عالم ناضج سبق أن يرمجه الكبار . والرؤية الفنية هي العبور للتواصل والنوسان روحة وجهة بين منظومة الوجود التي استقرت بدواها ومدلولاتها وموضوعاتها كما يتداولها الناس في سياقات الاتصال من جهة ، وبين التكوينات والأبنية الخيالية بما تشكل من أطراف ضم عناصر ، وعلاقات جديدة تربط بينها ، على نحو ما أسلفنا ، من جهة أخرى .

والرؤية الفنية هي للدخول إلى الإبداع ، ففيها يعيد الفنان اكتشاف الوحدة في التنوع ، والتماثل في المختلف ، كما أنها تقوم على عخلطة الجمود والثبات في الأشياء ، وتحطم الألفة والاستقرار ، ونزع الكتلة والملاحظة من الوجود الخارجى ليبدو فوراً متجاوزاً تتخلق منه أشكال شتى .

وتشبه الرؤية الفنية ، إذا شئنا مثلاً حياً فظاً ، ما نراه من أشياء خلف زجاج نافذة تتنل عليه قطرات المطر ، فعبو الأبنية الراسخة وهي تراقص وتكوى ، وتنبج وتنفق ، وكذلك وجوه البشر نراها وهي تنضبط أو تستطيل ، وتتحرف العلاقات بين الأشياء والمسافات . . . فهكذا أيضاً تستلر الرؤية الفنية لدى الفنان ، فالأمور جميعاً قد فقدت ضرورتها ولبها ، وأصبحت طيبة مرنة بين يديه ، ومهيأة لأن يصنع منها ما يشاء . وهذه هي الحالة التي يصفها البعض بأنها تلك التي يكون فيها الفنان نصف حمود ونصف راح . وهي كذلك لوتيد لناطق « مبهولة » ، أو مساحات لا تجد الجبرلة على اقتحامها يوحى . وقد تكون هذه المساحات وقائع ، أو حقائق ، أو مشاعر ، بما قد يتجاهله الناس في وجههم اليومي المعتاد ، ولكن الفنان يواجهها بتخزين الحجب الكثيفة التي تستلر وراءها بوصفها أموراً ضرورية هائية وسقطرة . ومن هنا تتولد خرابة بعض الأحوال الفنية ، لأن المستويات والعلاقات التي يتعامل معها الناس في خبرتهم المألوفة الرتية معيزة ، محددة ، ومرتبطة في مواضع لا تسمح بالتداخل بينها أو امتزاجها ، في حين يؤلف الفن ، ويركب ، ويترج بينها على مستويات وفي علاقات جديدة ، لأنه من ثنائيا الرؤية الفنية قد حول هذا الوجود الجاهز الناجز إلى عرض مادة خفل مطواعة ، أي مجرد مادة أولية يشكل منها عمله الفني . فالرؤية الفنية نوافذ تطل على عوالم جديدة ، أو هي حيون جديدة تحطم الألفة وتحترقها وتحول ما هو مألوف إلى شيء طازج وطريف يجدر بالبراجمة والتأمل مرة أخرى . وتشعل الحياة في رماد الاستقرار والتكرار ، وتستعيد التوهج الذي أطفأه الاحتياج ، وتسلط الضياء على ما توارى عن الاهتمام ، وتير الدناخل للمعم للأشياء والتجارب ، وتنشئ أو تعيد للصلات بين نثار الوقائع . فهي عملية مزجوعة من التفكيك والتركيب ، تفكيك الأوضاع السابقة للوجود ، وإعادة تركيبها في عمل فني جديد . وهي هذا تخلق لغة ، أو بالأحرى شفرة خالفة ، يستعد التواصل بمقتضاها على أساس جديد .

للعمل الفني ، فيذهب « لوفافر » إلى أن الفنان يحاطب قوة معينة في المتلقى مباشرة ، دون حاجة إلى مدركات عقلية ، برغم أن العمل الفني يتضمن مدركات وأفكاراً ، وهي قوة مماثلة للقوة التي كان يحياها الفنان وصبر عنها . كذلك يقول « كدويل » إن الفن يغير من انفعالات الإنسان ليتمكن من تغيير العالم . ويقوم المعادل الموضوعي عند « إليوت » بخلق الانفعال الذي يريد استثارته لدى المتلقى .

غير أن هذا الانفعال الفني ليس انفعالاً مطابقاً لما نعانيه في الواقع ، والا ما أتبل الجمهور على مشاهدة التراجيديات ، أو أنزل الشريط من المسرح وأوسعه ضرباً .

وعندما نطالع في الأدب ، أو نشاهد في المسرح ، ما يشبه الوقائع التي نألفها ، يلفها وتفصيلاتها وعلاقاتها المتعقدة ، ينقطع على الفور إحساسنا بأننا إزاء عمل فني مثير للمتعة ، ويسرع إلينا الملل والفتور ، لأن ما يواجهنا هو محض تسجيل صادق لما يتكرر في تجاربنا الشخصية . فهو إذن ليس الانفعال الكيفي الواقعي ، بل الانفعال بعد تصفيتها شكلياً ، أي بدخوله في نسب وعلاقات يحددها العمل الفني بوصفه تكويناً قائماً على الاختيار والاختزال أو التركيز رفقا لرؤية الفنان الخاصة ، فلا يعود الانفعال كما نصادفه في حياتنا اليومية .

معنى هذا أن الانفعالات المتعلقة بالعمل الفني تقع تحت سيطرة الإنسان في ذلك « اللا واقع » الفني ، أي العمل الفني الذي هو وجود مضاف ، أو واقع بديل أو مواز . وبعبارة أخرى فإنه يرغم هذا الانفعال على الدخول أو الاندماج في هذا التكوين الجديد الذي يسيطر عليه الفنان ويشاركه المتلقي في متعة السيطرة عليه ، لإدراكه أنه ليس الواقع الذي يخضع شخصياً في عالم خارجي ينسحق فيه ، ويذهن له ، ويضبط عليه بوصفه شيئاً من بين أشياءه . فهناك يخرج المتلقى من كونه الإنسان - الشيء إلى الإنسان - الذات أو الوجود الخاص ، الذي يملك نفسه وملك عالمه .

وعندئذ يمكن أن نفسر فنية الحزن والحياة والإحباط ، لأن العمل الفني يرفع هذه المشاعر البغيضة من المستوى البتليل المعتاد بوصفها هزيمة وإذعاناً للواقع ، ويصعدنا إلى مستوى يملكه الإنسان ويقع تحت سيطرته . كما يهدف الفن الشعور بالفتاد التوافق مع عالم الإنسان الخاص والرضا في الفراغ منه ، حيث يحفزنا إلى إعادة النظر في الواقع الذي يتنسى إليه المتلقى لكي يتخذ منه موقفاً . فالحزن في العمل الفني يشبه ما يقوله « مالرميه » عن الشعر النقي ، فهو حزن مصفى ومستقطر ، اختفت منه شوائب التجارب المباشرة المبتذلة . ولذلك فالاستمتاع به تحد لما يحده مثل ذلك الحزن في الواقع .

وربما يمثّل ذلك ، إلى حد ما ، ما نجرّبه عندما نتذكر انفعالاتاً حاداً أو مثيراً للشجن عاتية منذ زمان طويل . ولست أقصد أحداثاً أو خبرة معينة ، فهذا الانفعال نستعيد كما يصنع الفنان في أعماله ، أي بعد أن أصبح انفعالاً غير مطبق .

الاستيفاء ، واستكمال ما ينقصنا أو يعوزنا ، وتجهيد الرغبة في الحياة ، واكتشاف رؤى جديدة تستوعب ما خفى أو استعصى على الفهم من كل جوانب العالم . . . وربما تيسر لنا أن نلتقط الدلالة الأنطولوجية إذا ما تأملنا مقولتين ذاتيتين في علم الجمال . أولاهما التفرقة بين الشخص المرهف الذي يحظى بالفن ويقدره ، والشخص الفظ المادي .

والواقع أن هذا التمييز أو التصنيف للبشر ليس اتفاقاً أو مصادفة ، بل يعبر عن طبيعة الفن ، فاهتمام المادي الفظ ، بما هو مادي لحسب ، يعنى أنه جزء من هذا العالم للمادي ، وليس في وسعه التحرر منه ، في حين أن المرهف ، أي الفنان أو المتذوق ، منفصل عنه ، بينه وبين هذا العالم مسافة يملك من خلالها العالم نفسه ، ولكن بطريقته الفنية وليس التملك المادي ، على حين أن الفظ يملكه العالم الذي انغمس فيه وأضحى جزءاً منه . وقد تشبه علاقة الفظ بالعالم ما يذهب إليه « سارتر » من علاقة الإنسان بالعالم في حالة استواء امکناث قبل أن يجترّنه باختياراته الحرة ، ويضفي عليه قيمة ؛ فهي حالة « المزدوجة » التي هي نصف صلبة ونصف سائلة . وعندما يمسك بها الإنسان ويظن أنه يملكها ، تلتصق به وتتهلكه .

أما ثانيتهما فهي ما يردد دوماً بأن ما يفرق الفن عن غيره هو أنه لا يؤدي نفعاً مباشراً . ومعنى هذا بيساطة أن العمل الفني منفصل تماماً عن كونه أداة أو وسيلة تستهلك أو تتلاشى في تحقيق هدف صريح مدرك بوعي وقصد ؛ أي أن وجوده الخاص المستقل لا يقع تحت طائلة النفع المحدد ، ونفعه الوحيد هو ما يشعه من متعة خاصة به ، وليس من متعة منافع محددة يحيل عليها أو يشير إليها خارجها ؛ وإنما هو وجود مضاف إلى متلقيه ، يستدجبه بطريقة أو بأخرى ، لكي يستطيل ويمتد ، ويكون قادراً على تحقيق أهدافه الخاصة منها يبلغ تنوعها وتعددتها .

— • —

[الانفعال]

لماذا يقرن الفن بإثارة الانفعال ؟

لأن الانفعال هو التعبير الإنساني عن حسيلة ما يبلغه الإنسان ، وهو القرنين الإنسان المباشر لأمة عارسة ، والعلامة المميزة لعمق الممارسة وقدرها . فهو النتيجة المعلنة للممارسة أو التجربة الإنسانية في كل الأحوال .

وإذن فلا بد من التصويب إلى الانفعال ، لأنه تصويب إلى الهدف المنشود من خلال النتيجة المعلنة الصريحة للفعل الإنساني ، التي لا يمكن أن نحجب انفعالنا بها . ولا ريب في أن الجمالين متفقون جميعاً على إيلاء الانفعال أهمية البارزة ، على اختلاف تفسيراتهم

الامتلاء والسأم ، ويعكسها ما يسمى في الاقتصاد معايير المنفعة الحدية . ولكن الإشباع في الفن إشباع متوتر ، ناقص ، ولكنه مستمر ، لأنه يخفق الاحتياج المتصل للإشباع ، ولكن حل مستوى يخالف المستوى البيولوجي ، لأنه إشباع لا يقتزن بإفناء العمل بالاستهلاك المباشر . فعندما يفتح أمام المتلقي عالم فسح يشير الدهشة ويمتلئ بالمفارقات ، قد يحس بشيء قريب من البهجة التي تثيرها النكتة ، ولكن دون أن تفقد متعتها إذا ما حكيت مرة أخرى .

بل إن الأعمال الفنية التي لا تستهدف سوى التسلية إنما تعنى أنطولوجيا أن المتلقي كان يحس دون وهي أن وجوده قد انزلق إلى أشياء العالم ، لأن عليه التعب من جراء رتابة دورانه معها كأنه جزء منها ، وأنه أصبح في حاجة إلى انتزاع وجوده الخاص منها ليخمره في عمل فني يبعث حل التسمية عنه ، لأنه وجود مغاير لوجود الأشياء التي أوشك أن يتجانس معها .

ولأن العمل الفني وجود بديل مغاير ، ولأنه المجال الذي يقوم الفنان المبدع بالتأثير فيه وتحطيق غايات الإنسان الأصلية حل خلاف المجالات والفاعليات الأخرى التي تؤثر مباشرة في العالم نفسه ، لأنه حل هذا النحو ، فلا بد أن يخلص الفنان رؤيته الخاصة للعالم ، حل نحو ما قدمنا في الطابع القيسى . ولذلك فإنه يخلق وجوداً يفرض عليه نظاماً معيناً . ولا يعدو أن يكون النظام امتداداً لإرادة الإنسان في العالم الغفل ، أو إذا شئنا استخدام اصطلاح أرسطو ، فرض الإرادة الإنسانية حل « هوبو » الموجودات لمنحها « صورة » جديدة تستجيب للغة الإنسان وترد همومه . وعندما يستقبلها المتلقي يستشعر مذاق الحرية التي تعني ثراء الإمكانيات ، والقدرة حل الحياة في عالم مختلف عما يتوه به من لحظة ورتابة توثقه بإرادة الغير ، بشراً وأشياء . وهو يحس أيضاً بحرية خاصة تميز في استقبله للدلالات التي تفهض عن العمل الفني عبر العلاقة بين دواله ومدلولاتها ؛ فالعمل الفني ، ككل الفاعليات الإنسانية ، منظومة من العلامات التي تؤدي دلالاتها من خلال العلاقة بين الدال والمدلول لهذه العلامات . غير أن الدال في العمل الفني كثيف صفيق لا يشف عن مدلوله الذي اقترن به في تجارب الحياة المألوفة . كما أن المدلول مراراً ، لأنه متعدد بقدر تعدد المتلقين . ومن ثم فإن العمل الفني يفرض بدلالات ما تزال تتضاعف وتتكاثر بمواصلة عرضه ونشره وتداوله بين جماهير المتلقين . وهذا يمكن تفسير خلود العمل الفني ؛ لأنه يحيا حيوات كثيرة بما يشع من تفسيرات تختلف باختلاف الاستجابات والحساسيات حل مر الزمان وتباين المجتمعات ؛ وذلك بفضل ما يؤدي إليه العمل الفني عند تلاميذه واستعادة إبداعه من « فائض معنى » ، مثلما هو الحال في « فائض القيمة » للعمل الإنساني عند « ماركس » ، عندما ينخرط في إنتاج السلع ويولد فائضاً أكثر مما أنفق في إنتاج قوة العمل نفسها .

والعلامات التي يستخدمها المبدع تحرف عن دلالتها في السياق التداولي الشائع لتؤدي دلالة جديدة في عالم أو في وجود جديد من

ويمكن أن نكتشف في هذا الانفعال المستعاد دلالة أنطولوجية ؛ فهو يفضي إلى تكثيف الحوادث والأمكنة أو اختزالها ، أي الزمان والمكان معاً ، في انفعال موحد يتمنى إلى . ومن ثم فإنني أحتوى العالم كله داخل انفعالي للمستعاد ؛ انفعالي أنا الذي هو على . لها استبطنة أو أشعره من انفعال يكافئ ما أملكه من عالم ومعالجة ؛ لأن ما عداه يتزحزح إلى هامش . ويخترق هذا الانفعال الموحد صلابة العالم ويحل ما سواه إلى خارجه ، في حين يتجمع الشتات المتفرق للموضوعات جميعاً في بؤرة هذا الانفعال المدجن الأمن .

وتقدم الأوبرا دعماً لهذه الدعوى ؛ فما هو معروف عن الأوبرا أنها لا تعنى كثيراً بمعنى القصة كما تبدى في نصها الشعري (الليبريتو) بقدر ما تحفل بأشد الاحتفال بإبراز الانفعالات بكل درجاتها حل نحو ما تترجمها طبقات الأصوات المختلفة الغليظة والحادة . فاللغة التي يطلقها المستمع أو المشاهد لا تعود إلى الحكمة والأحداث ؛ فالواقف في الأوبرا تتحلل عن ثغائرها السردية لتحلل وتلويح وترق ، ولا يبقى سوى الانفعال الحاد بوصفه وجوداً مستقلاً ، انفصل عن صلابة الحوادث المتتابعة . والموسيقى أيضاً ، سواء المجردة أو ذات البرنامج ، تفصح عن هذا بلجل تعبير ، كما يقاربا الشعر والغناء .

ولكن ما طبيعة المتعة التي يمكن أن يثيرها هذا الوجود الجديد المستقل ؟ لابد أولاً أن تكون نتاجاً للشعور بأننا نتلقى علماً مضافاً إلى عالمنا المعيش المحدود .

ويخفف هذا الوجود الجديد ، أي العمل الفني ، إلى أن يحيا المتلقي ثانية ، ويسقط عليه بحرية ، انفعالاته الخاصة التي لا تجد لها منفذاً في حياته الضيقة ، وتؤكد له أهميته أو قدرته حل إعادة تشكيله للعالم ، تلك القدرة التي يستميرها من المبدع نفسه ، وكذلك إسهامه المطلوب والمدهو إليه في شؤون العالم ، وتدريب قواه حل المواجهة الفعلية للعالم الخاص . كما يحس المتلقي أنه يرتاد المجهول للاستكشاف والسياسة ، بحيث يعظم عالمه الذاتي ويغضب ، واستعادة خلق العمل الفني أو إبداعه هي شعور المتلقي بالمشاركة في الإبداع التي يدركها جزئياً فيما يسمى « بالتشبه الداخلي » inner mimicry لإيقاعات العمل الفني عند « كارل جروز » ، أو التوحد ، حل مسافة ، مع شخصياته وأحداثه ، أو ما يطلق عليه « بتشر » ، التأمل المشارك ؛ في الفن الديونيوسوسي ، أو هو « تلبس الشعور » Ein fühlung عند « ليهس » . وهو بهذا يعيد احتواء العالم من خلال مقاومته له وتخلصه من سيطرته ، ولكن من خلال تلقيه للعمل الفني . وعندما يحجز العمل الفني عن ابتعاث القدرة لدى المتلقي لاستعادة إبداعه ، يسرع إليه الشعور بالسأم والفتور ، لأنه يحس حيث أنه يتفق جزءاً من عمره ، بدل أن يسهم العمل الفني في إطالة عمره بما يعمره إياه من أنواع جديدة من الوجود .

وتلقى العمل الفني لا يشبه استهلاك المتع الأخرى ، لأنها تولد إشباعاً مكتملاً ، ولكنه غير مستمر ، لأنها سرعان ما تؤدي إلى

شوق - إلى الاكتمال . وهو ليس الحب بين الجنسين ، بل شيئاً آخر مصعداً إلى عالم المثل . وحتى للجنس نفسه يضاف عليه « لورنس » - في أشعاره خاصة - دلالة كونية سابقة ، ليس بالدلالة الفرويدية ، ويوجه خاص في قصيدته « أفسى صقلية » .

والواقع أن الأسلوب الإنساني ، أي الثقافي ، في التعامل مع الشئون الفيزيائية والبيولوجية ، هو أسلوب التباعد وإخفاء الأصل . فالحب يمتد بأصوله إلى الجنس عند الحيوان ، غير أن الإنسان ، خلال عصور متعاقبة ، يحجب هذه النزلة بأردية كثيفة ومعاطف ثقيلة ، تبدأ قبلها بالغلالات الرقيقة التي لا تكاد تحجب أصله ، وما يزال يخلع عليه من الثياب الإنسانية حتى قد يبلغ نقياً للجنس أحياناً ، ليصبح روحياً وتضحية نبيلة . . وهكذا في كل شئون الحياة : في الزواج والسكن والمطعم والمشرّب ، والقتال ، والصدام ، وغيرها من نظم تنضج للقيم والقواعد والمعايير التي توشك أن تنفصل بالإنسان للتخضر عن أصوله البيولوجية والفيزيائية بمسافة تنأى به أو تدنو من العالم الطبيعي بقدر تقدم الثقافة أو تخلفها .

والحب هو وسيلة الإنسان للخلود ، لأنه يعنى أصلاً وسيلة التكاثر وإعادة إنتاج النوع . فهو أداة الطبيعة للاستمرار والبقاء . ويتخذ منه الإنسان مرقاة لما هو أحل من ذلك التخليد البيولوجي ، ليصير قيمة رفيعة تتجاوز أصلها البعيد .

وينطوي الحب على أهداف الإنسان في سعيه إلى قهر الغربة ، أي الفُرقة ، والعزلة بالاندماج الكلي والتضامن الذي لا يتحقق إلا بمعاينة التوتر المستمر ، لأنه حركة بين طرفين .

ويتكشف الطابع التراجيدي في المسافة أو البعد الذي يحسه الإنسان بين الأمان والقفزات ، بين الغايات والوسائل . وهذه المسافة يشغلها السعي نحو التحقيق ، والشعور المضمر بالإخفاق المحتوم الذي يتبين في تصاعد الغايات ، لأن الغاية الأولى سرعان ما تزول بتحقيقها ليحل مكانها غاية أخرى ، وهكذا دون توقف ، وهو ما يقارب إحدى دلالات بيت « إليوت » المشهور : « بين الرغبة والحقائق يسقط الظل » . ثمة مسافة لا تغبر قط بين الرغبة والرضا .

هكذا يصبح الحب موضوعاً رئيساً للفن بوصفه المنجّل الذي يمارس فيه الإنسان محاولاته للتعبير عن هذه المسافة ، والسعي إلى القفز عليها في إحساس مشبوب بالتوتر أو الشوق نحو الاستكمال والوصال (أي الاندماج والتوحد) ، بل إن عملية الإبداع الفني ، إذا ما ترخّصنا هنا ما في محاولة عقد مقارنة ، هي شبيهة بعملية صنع الحب ، فإذا كان الإبداع الفني يبدأ بسحق القوالب الجاهزة للمدركات الحسية ليحوّلها إلى مفرداتها الأصلية ومادتها الأولية (ألفاظ ، ألوان ، أصوات . . .) التي يشرع في تجميعها في تفصيلات غتلة تحدث أثراً معيّنًا بتأليفها معاً ، ثم يصوغ العمل الفني الذي يمثل واقعاً جديداً ولكنه غير واقعي ، أي وجوداً متوتراً ، وما يلبث المبدع أن يطمئن على إبداعه الذي فرغ منه ،

العلاقات المختلفة من الواقع العمل المباشر . فهذا الاستخدام المنحرف الذي يطلق عليه أحياناً المجزّ أو الاستعارة أو الكناية . . إلخ . ، يؤذن لدى المثقلى بولوج عالم جديد يتنفس فيه عبق التضارة وأجواء الحرية والاقتدار ، لأنه يدرك أن الأشياء ليس لها قيمة ثابتة أو دلالة بعينها ، ولم تعد ضرورات ضاغطة خروية بقدر ما أصبحت إمكانات فسيحة يمكن أن يفرز منها وينسج ما يشاء . وإذا ما استقر ذلك الانحراف المجازي ، إن أبيع ذلك التعبير ، وتكرر إستعماله ، فإنه يفقد لفته ، ويغدو مجازاً ميتاً ، وينضم إلى سائر أشياء العالم ، ويصبح علامة من علاماته . فنحن في الواقع نواجه العالم وقد نحمد في علامات وإجابات جاهزة وأغاط مستقرة . والفن هو الذي يستعيد الشعور بالجدّة والدهشة إزاه ، ويسترد قدرتنا على إعادة اكتشافه والتعامل معه .

ومن التناوب الخاطف بين الشعور بالواقع والشعور باللا واقع يتقدح شرر المتعة الفنية بين الطرفين ، ويتلفق التيل على نحو ما تعلمنا عن الكهرباء الاستاتيكية ، عندما يقترب القطبان الضدان دون تماس . فكذلك في متعة العمل الفني تقترب لدى المثقلى كل الأطراف المتقابلة بحيث توهم المتعة في إدراك المطلق والنسي معاً ، والممكن والواقعي ، والعالم والخاص ، والتحليل والتركيب ، والماضي والمستقبل ، وتتداخل التوهات والتجاويف ، فتلتحم أطراف التروس وتدور الحركة ، ويهبط التيل .

— ٦ —

[الحب ، والمرأة ، والشباب]

يرتد الحب في معظم الآثار الفنية لأنه يمرر عن الطابع التراجيدي للعالم في علاقة الوجود الإنساني به ، ذلك الطابع الذي ينشأ عما يحسه الإنسان من مقاومة العالم الطبيعي لأسلوب وجود الإنسان القيمي الذي يحاول اقتحامه واحتوائه وتطويعه . فالقيمة الإنسانية غير المعاهدة تواجه عالمًا مهيداً لا شأن له بالإنسان ، وربما يشبه ذلك الطابع التراجيدي ، في بعض قسماته ، ما يطلق عليه « مالرو » والوضع الإنساني ، وإن اختلفت الزاوية الفلسفية ، فهو عنده الميب أو النقص أو الشرخ في الشخصية الإنسانية وكل ما يرغمنا على إدراك محنتنا الإنسانية ، وسعي الإنسان إلى الانتصار عليه أو النجاة منه عن طريق الحب أحياناً .

فالحب هو السعي إلى استرداد الطرف الآخر ، لكي يستعيد امتلاكه والاستحواذ عليه . ولا يعنى هذا امتيازاً خاصاً للجنس الأثري ، لأن الجنس الآخر ، كما يقول « بيرنارد شو » يصنع كما تصنع المنكبرات ، تنسج الشباك مترصة بالقريسة ، وتقوم بفعلها الإيهامي كما لو كانت سليبة قميطة يتهاجر .

كما يشكل الحب عند « أفلاطون » الجدل الصاعد - كأنه

الانتصار والانتكسار، والنجاح والإخفاق، والصراع والحسد، والانتقام والشفقة والحنان إلى آخر كل ضروب الانفعالات، ولكن محمولة على ناقلات إنسانية غير الحب بمعناه المعروف.

ويبقى تفسير الإحلاج على محارب الشباب، لمعظم أبطال الأجيال الفنية من الشباب، فنية وفنيات.

أولاً: لأن مرحلة الشباب هي التي تتجلى فيها محارب الحب وانفعالاته جميعاً.

وثانياً، وهو الأهم، لأن مرحلة الشباب هي التي يبرز فيها بصورة ساطعة وضع الإنسان لإزاء العالم بكل تحدياته، حيث الإمكانيات المفتوحة بغير حدود، والأحلام البعيدة، والغايات الطامحة الكثيرة، والرغبة البهمة في الامتلاك، والاكتدار على المقاومة والتمرد، والتزويج إلى الرفض... وهذه جميعاً هي ما يمثّلها الفن، بدرجة أو بغيره، عندما يطرح بدلاً من هذا العالم يضمرداً من الرفض له لأنه لا يحاكمه، بل يستخدم مادته الخام ليصنع منها أعماله التي هي وجود جديد، وحضور برفض نفسه بفزارته الخاصة ونضارته، وليس محاكاة أو تقليد، وإلا لكأنت اللوحة المصورة نافذة نطل منها على العالم الماكوف، ولأصبحت متاحف الشمع أرقى متاحف النحت.

فهذا هو ما يوازي، بقدر معين، ما يحدث في صنع الحب الذي يبدأ بالإثارة والمداعبة في كل تفصيلات الجسد، ثم يحدث الاتصال الذي يمثل توتراً ممتعاً، سرعان ما ينتهي بالاسترخاء.

لما الاهتمام بالمرأة بوجه عام في كل الفنون فليسبين، الأول بوصفها الطرف المستهدف في الحب، والفنانون ذكور، ويمكن إجمال نسبة من يشاركونهم من النساء اللاتي يتمثلن أيضاً في أطلب الأحيان قيم الثقافة السائدة التي صالحها الرجال.

والسبب انشغال هو أن المرأة أو الأنثى بوجه عام هي أصل الطبيعة وعلامة الخصوبة والعطاء، وتسرى هذه الدلالة الأم في كل تضاميف الثقافة الإنسانية ودواشيتها الموروثة.

وللمرأة دوران: دور ثنائي، تشغل فيه مرتبة التابع الخاضع، وهو طبيعي تحتل فيه منزلة الأصل والأرومة.

والفنان لا يعكس تماماً أدوار الثقافة المفروضة وإن كان يتأثر بها، ولكنه في كثير من الأحيان يعبر عما يتوق إلى استعادته من الأصل الذي قوبلته الثقافة وجذته. فهذا هو ما يسبق عليه طابع النضارة والبراعة الباكورة.

وبالأسلوب الثقافي المعهود انتقلت انفعالات الحب إلى موضوعات تنسب إلى مجالات أخرى، بكل ما تتضمن من مشاعر

عبد

طاقة العدوان

وحركية الإبداع

يحيى الرخاوى

تتكون هذه الدراسة من جزئين :

الجزء الأول يمثل بداية المدخل إلى هذه القضية كما ظهر في محاولة باكرة منذ عشر سنوات (ولسوف أعرضه بأقل قدر من التعديل) ، حيث يقدم هذا المدخل أطروحة عن طبيعة العدوان وجوهر الإبداع ، تقول إن العدوان غير العدوانية ، وأنه بوصفه فريضة إيجابية لحفظ الازد والتزج ، لم يعد له هرج مشروع أو متشئ مناسب يتطلق فيه لصالح مسيرة الإنسان المعاصر . كذلك يؤكد هذا الجزء أن أعمق أنواع الإبداع ، الذى سسى هنا باسم الإبداع الخلقى ، هو القادر على استجماع طاقة فريضة العدوان الإيجابية ، التى تطورت لتتخطى حفظ الفرد والتزج إلى الارتقاء بالإنسان إلى ما يميزه بوصفه إنساناً^(١) .

أما الجزء الثانى فهو يتقسم إلى حاشئ متوسط يحاول تقديم تحفظين ، ثم إشارة إلى التطبيقات الباكرة ، ومتابعاتها ، كما يضيف ملاحظات نقدية من محاولات لاحقة توضح حدود القضية ، وتفتح الخلط بين طاقة العدوان إذ يعزوها الإبداع الخلقى بوجه خاص ، وضور العدوان فى محتوى العمل الأدبى أو سيات المبدع شخصياً ، وأخيراً يشير إلى إسهامات الكاتب اللاحقة فى قضية الإبداع ، وكيف بدا ذلك مناقشاً لبعض معطيات هذه الدراسة . ثم ينتهى هذا الجزء بمحاولة توفيق لعلها تحل التناقض .

الجزء الأول

العدوان والإبداع

تطمئن الشخص المعادى بأبسط حسابات المنطق السليم . ناهيك عن العالم اليقظ .

وواجب العلماء - إذن - هو البحث عن هذا القانون الخفى ، إن كان موجوداً أصلاً ، ثم تقويم فاعليته واستثماره ، وتطويره إن احتاج الأمر . فلذا ثبت أن الحياة مستمرة بالصدفة ، أى أنه ليس نمة قانون خفى أو ظاهر أصبح الواجب أكثر إلحاحاً فى البحث عن

بمر إنسان عالمنا المعاصر بأخطر مراحل تطوره ؛ فقد ملك من وسائل الدمار ما لا يبدو للوهلة الأولى أنه قادر على السيطرة عليه ؛ ولا بد أن هناك قانوناً - لا نعرفه فى الأغلب - يقوم بالمحافظة على استمرار الحياة على الأرض حتى الآن ، على الرغم من كل القوة المدمرة التى يملكها من لا يستعمل بقية خلايا مخه . ذلك بأن طريقة تفكير الساسة على الجانبيين ، وسلوكهم الشخصى الدال على وفرة الدفاعات (الميكانيزمات) التى تتحكم فيهم دون وعى منهم ، لا

محاولة تعريف مبدئي

لا يمكن التسليم ابتداءً بأن هذا اللفظ (العدوان) يجرى مضموناً مقنعاً متفقاً عليه بالقدر الذي يُطمئن لتناوله تفصيلاً ؛ فالتعريف السلوكي يصوغه «تيجرجن» كالتالي :

«العدوان - بالنظر إلى السلوك الفعلي - يتضمن الإقدام تجاه خصم . وإذا كان في متناوله فإنه يتضمن دفعه بعيداً وإصابته ببعض الأضرار بشكل ما ، أو على الأقل إرغامه بمؤثرات تكفي لإحباطه» .

ونلاحظ هنا ، منذ البداية ، ذلك التحفظ الذي وضعه تيجرجن ، من حيث تحديد التعريف بنص اعتراضى (أساسى حتماً) بقوله «بالنظر إلى السلوك الفعلي» . ذلك أن الخلط بين السلوك الفعلي (الذى سنسميه بهذه الصورة عدوانية aggressivity ، تميزاً له عن العدوان aggression) ، والموقف التهيئى دون فعل ظاهر ، ثم بين هذا وذاك وبين غريزة العدوان في كمنها ونشاطها - هذا الخلط هو الذى يترتب عليه إغفال الأصل ، ومن ثم مضاعفات الجهل والتشويه ؟

ولتوضيح قصور مثل هذا التعريف المؤكد للإقدام والإضرار دون غيرهما نطرح بعض التساؤلات ، مثل :

هل يمكن أن نقسم سلوكى الكر والفر ، بوصفها سلوكين متضادين ظاهراً ، ونقصر كلمة العدوان على سلوك الكر flight دون سلوك الفر flight ، على الرغم من أنه يصاحبها التغيرات الفسيولوجية نفسها (مثل زيادة نشاط الجهاز العصبي السمبثاوى) ، كما أن سلوك الفرد قد يكون تمهيداً لسلوك الكر أو جزءاً منه أو تناوباً معه لتحقيق الغرض نفسه ؟

وهل يمكن أن تتناسى صور العدوان السلبى : بالانسحاب أو الإلقاء أو المحو... ؟

والإجابة عن هذه الأسئلة كلها هى حتماً بالنفى ، ومن ثم فالمراجعة واجبة .

وعلى ذلك لابد من المفارقة ، ابتداءً بعرض تعريف مبدئى نأمل به أن نفتح مدخلاً إلى سبر غور هذه الظاهرة ، ونقترح لذلك :

«العدوان هو الدافع أو السلوك (أو كلاهما) الذى يهدف إلى الحفاظ على الفرد - وجوداً وفاقاً - على حسب الآخر (من غير النوع عادة^(١)) أو من النوع نفسه ، مؤقتاً . وهو يشمل في صورته البدائية : السلوك المقاتل المهاجم حتى الطرد أو القتل ، ويتحور - مسلماً وموضوعاً - بتصور مراحل نمو الفرد والمجتمع جميعاً» .

ولن أبداً بالدفاع عن هذا التعريف ؛ لأنه في واقع الأمر غاية هذا البحث أكثر منه مسلمة ابتدائية .

إنشاء ذلك القانون الذى يساعد في استمرارها بوعى لائق ، ومسئولية مناسبة وحساب علمى قويم ، وفاء بأمانة ما تتمتع به من خلاها حية راقية .

ومن أولى المناطق بالتنقيب فيها لتحديد طبيعة مخاطر الدمار الذى يتعرض له الإنسان بجرعات متزايدة ، المنطقة التى تتعلق بغريزة حيوية أساسية ، هى غريزة «العدوان» ؛ ذلك لأنها تمثل القوة التى إذا عجزنا عن دراسة قوانينها وتوجيه مسارها ، قد تنطلق - وهى تملك كل أدوات الدمار الجاهزة حالياً - لتتغذى على البشر بلا تردد . وقد تقضى هذه الغريزة على الحياة كلها بلا وعى ، خصوصاً أن الإنسان - كما يقول تيجرجن أوليفر - لم ينم لديه - دون كثير من الحيوان - جهازاً للضبط والتوازن والتحكم في نزعاته العدوانية ، وأن هذا النقص لديه قد يكون مسئولاً عن تهاديه في الفعل العدوانى إلى أقصى نهايته وهى القتل .

كذلك فقد ذهب لورنر إلى أن الإنسان - دون كثير من أنواع الحيوان المفترسة - ليس لديه كف غريزية للقتل ، على أساس أنه لا يملك جوارح قاتلة (مخالب وأنياباً) ؛ فهو ليس فى حاجة إلى هذه الكف الغريزية ؛ الأمر الذى لا يمكن التسليم به بهذه البساطة .

ثم إننا نضيف هنا أن الإنسان هو الحيوان القادر على قتل بشر من جنسه

(أ) لا يعرفهم «شخصياً» .

(ب) وعن بعد دون أن يراهم ،

(ج) وفى مجموعات ، بل لقد أصبح هذا الفعل الشائن في ذاته من المنجزات الجديرة بالفخر ، على نحو ما يقول روبرت جاكو ليفتون :

«... إن كمية القتل قد أصبحت مقياس الإنجاز» .

وفى ظل هذه الظروف ، فإن مصيبة الدمار الفئالى قد باتت شديدة القرب ، بحيث لو حدثت هذه المصيبة فقد تكون إثباتاً مروهاً لزعم قائل : إن التركيب الإنسانى فيه ما يشير إلى خطأ تطورى^(٢) ، لا يمكن أن يستمر ما لم يبدل . ولا يمكن أن نناقى وراء هذه المخاوف الانطباعية في تشاؤم عديم غبى ، ولكننا أيضاً لا يمكننا أن ننكرها احتياطاً ، لمجرد أنها بعيدة الاحتمال .

ونبدأ البحث بتساؤلات مهددة ، نحول من خلال الإجابة عنها أن نحدد أبعاد المشكلة وإمكان الخروج منها :

١ - هل العدوان غريزة أصيلة لها صور تعبيرية مختلفة مع اختلاف الأزمان والأجناس ، أم أن العدوان مجرد سلوك مكتسب طارىء ، نتوقع له أن يزول بزوال دواعيه ؟

٢ - ما وظيفة العدوان الباقية ، وما فرص التعبير عنه في حياتنا المعاصرة ، مقارنة - على وجه الخصوص - بغريزة الجنس التى تتعلق أساساً بإبقاء النوع ؟

٣ - ما احتمالات الموقف لمواجهة هذه الطاقة الغريزية تعليمية ، أو ترويضاً ، أو تحويراً ، أو إصباحاً ؟

نظرية الغرائز : موقعها الآن

أصاب الغرور الإنسانى « نظرية الغرائز » فى مقتل دون وجه حق ، فقد ثارت نزعة مضادة ضد نظرية الغرائز ، وخاصة بعد مغالاة ماكندوجال فى تقديمها وتقسيمها . وقد توالى الضربات على نظرية الغرائز هذه من مصدرين أساسيين : الاتجاه السلوكى من ناحية ، والاتجاه الاجتماعى من ناحية أخرى . وفرويد نفسه لم يستطع أن يمتد تأثير موقفه بالنسبة لغريزة الجنس أساساً إلى ما يسمح بالدفاع المناسب^(١) ، فقد هوجم من خصومه ، ونقد من أتباعه - للسبب نفسه - على حد سواء . ذلك أن كثيراً من الفرويديين المحدثين قد هاجموا بيولوجيته لحساب ما أسماه نظرية العلاقة بالموضوع أو العلاقات الشخصية ، فى حين أن السلوكيين قد ركزوا على التعلم ونظرياته وآثاره فى إحداث المرض وإزالته على حد سواء ، مستبعدين بإصرار أى غرائز ثابتة ، أو جاهزة ، أو مورثة (من حيث التفاصيل على الأقل) . ويرغم زعم الإنسانين بجدور غير الإنسان البيولوجية (الشبغريزية Instinctoid) ، فإن لغتهم الأقرب إلى « الشعر الخالم » لم تدعم نظرية الغرائز بقدر ما خيمت الجوحوها ، الأمر الذى ازداد تفاقماً من جراء النظريات المابعد - شخصية Transpersonal ، مما يمكن أن أسميه « علم النفس الفوقى » . ذلك أن هذه النظريات أفرطت فى التجاوزية الغالبة حتى كادت تنفصل عن جدورها البيولوجية الغريزية .

وخلصة القول : إن مواقف المهاجمات علم النفس المعاصر فى أغلبها لم تدعم نظرية الغرائز بقدر ما حطت من قدرها وأهملتها ، وحتى غريزة الجنس نفسها (وهى أظهر وألغ من العدوان) كما هى ، أو كما قدمها فرويد ، أو كما تناوها تلاميذه ، لم تحط بالاستيعاب البيولوجى المناسب ، بل لعل بعض المشتغلين بالتحليل النفسى قد أساء إليها ، وصمم من تشويهاها ، إذ يبدو أن الإفراط فى الحديث قد استبدل بكبتها (ليها هو «خلق») أن يعقلها (فيا هو نظرية) ، حتى ليتمكن أن نأخذ قول لورانس مأخذ الجد إذ يقول ... « إن تناول فرويد للعمليات الغريزية فى الإنسان كان محملاً بثقل الشعور بالذات لدرجة خلية بأن تكفى بإعلان الميل الشبغى بعيداً عن (فعل) الحياة ، حتى أطاح باحتيال أن يحقق الإنسان براءته التلقائية ، وانبعاثه الخلاق بحق » . ثم يمضى فيقول ... « إن نظرية التحليل النفسى قد أجدت لتصبيناً بحالة من « الجنس فى الرأس » Sex in the head (الدماغ) ، ولا أحسب أن هذا هو المكان اللائق به » . إذن ، فلا فرويد - بكل حماسه للغرائز (مثلة فى الغريزة الجنسية بالذات) - ولا أتباعه ، ولا معارضوه ولا مهاجموه ، قد استطاعوا أن ينقذوا نظرية الغرائز من الهجوم الساحق عليها . ولعل العكس تماماً هو الذى حدث ، ففرويد قد عقلها ومهاجموه قد أنكروها ، وأغلب أتباعه المحدثين قد أهملوها .

وأعتقد أن المبرر وراء هذه المحاولات كلها هو مبرر أخلاقى أبيل على مستوى ما من لا شعور هؤلاء المفكرين ، بمعنى أنهم تصوروا أن التسليم بوجود غريزة مسبقة (أى غريزة كانت) يبدو تقييداً لحركة تطور الإنسان بشكل أو بآخر ، إذ كيف تأمل - إذن - من وجهة النظر هذه أن نغير غريزة صفتها كذا وكيت حالة كوننا نتغير . والنتيجة المنطقية والاستسهالية لهذه المسئلة الخلقاً هو أن ننكر الغريزة ابتداء ، أو - على الأقل - أن ننكر لها ، متصورين أننا بذلك نفتح الأفاق ، إذ يحدونا الأمل أن يجل التغير البيئى والتطور الثقافى محل التغير البيولوجى المحال .

وقد دعم هذا المبرر الأخلاقى موقف الداروينيين المحدثين وهلماء الوراثة معاً (فايتهسان ومندل أساساً) بتأكيدهم أن وراثة العادات المكتسبة من المحال .

ويرغم كل ذلك فإن الغرائز ، مثلها مثل أى حقيقة صعبة ، لا تختفى بالإجماع على تحطيتها أو الخوف منها ، أو نتيجة العجز عن تفسير مظاهرها السلوكية فى الوجود الإنسان المعقد ، فكان لابد من إعادة النظر فيها من مدخل آخر . ومن عجب أن يكون هذا المدخل الجديد هو من علم الإثنولوجى Ethology وبواسطة علماء الحيوان Zoologists أساساً ، وكان لإسهام لورنز وتينبرجن فى دراسة ظواهر مثل البصم Imprinting والطاقة الخاصة الفعالة Action specific energy وإزاحة النشاط Displacement of activity ، كان لذلك كله أكبر الأثر فى فتح ملفات نظرية الغرائز بشجاعة مضاعفة ، وكذلك إعادة النظر فى آراء الداروينيين المحدثين ، وخاصة بعد تلاقى الأبحاث الخاصة بالتأكد على إمكان وراثة العادات المكتسبة .

العدوان غريزة أم اكتساب :

والآن بعد احتمال إحياء نظرية الغرائز ، وترجيح وراثة العادات المكتسبة ، يمكن أن نتقل لمناقشة الرايين المتقابلين إزاء طبيعة العدوان للإجابة عن السؤال الأول الذى طرحه هذا البحث .

ويمثل لورنز الراى الأول القائل بأن العدوان دافع أولى (غريزة) ، ويؤيده فى ذلك تينبرجن (برغم اختلافهما فى تفاصيل أخرى) ، إذ يقول الأخير عن الأول ، معترساً جزئياً ... « إن لورنز يفترض أن العدوان هو دافع أولى موروث ، وإنه ، مثله مثل الدوافع الأولية - فى تصوره - يسمى إلى الإطلاق (الإشباع) » .

ويمثل الراى الآخر مونتاجو ، إذ يعارض فى مناقشته مقولة تينبرجن ، منكراً أن يكون العدوان غريزة ، ويعده - إثباتاً لرأيه هذا - أجناساً وقبائل مثل الإسكيمو^(٢) والاستراليين البدائيين الذين لا يحارب بعضهم بعضاً ، وينتهى بالتساؤل التقريرى قائلاً « ألا يجوز أن الرغبة فى القتال هى شكل من أشكال السلوك المكتسبة »^(٣) .

ولا سبيل إلى الفصل فى هذا الموقف دون التعرض للموقف الأخلاقى السابق الذكر ، الذى يبرر الهجوم على نظرية الغرائز

بعمامة ، ونظرية العدوان بما هو غريزة بشكل أكثر تحديداً (يسوّغه ولا يؤكد بالضرورة) .

وللمخروج من هذا المأزق لابد أن نستعيد موقع البصم وعلاقته بالفرائز على الوجه التالي :

« إنه لا مفر من حسابان الفرائز سلوكاً مطبوعاً imprinted ، حتى هل فرض أنه كان مكتسباً في يوم من الأيام ، فقد أصبح بلفظ علمية أخرى : غريزة تورث ، ذلك لأن التعلم بالبصم (دون التعلم الشرطي) يختص بالسلوك اللازم للبقاء في مرحلة ما . وقد كان السلوك العدواني من ألزم أنواع السلوك للبقاء في معظم مراحل التاريخ الحيوى » .

وحق على أساس ما ذهب إليه إريك فروم ، معتمداً على آخرين ، في أن العدوان قد اكتسب اكتساباً لاحقاً في العصر الحجري الحديث ، مع تغير الإنسان من كائن صائد جامع إلى كائن منتج خازن مع بداية الزراعة (حوالى تسعين قرناً قبل الميلاد) - فإن مرور آلاف السنين ومتطلبات الوضع الجديد للإنسان بوصفه منتجاً منافساً لا يمكن أن نعهده مجرد اكتساب ، دون افتراض تغلغل الغريزة الجديدة بما هي كيان مطبوع لابد أن يؤخذ مأخذاً بيولوجياً جينياً في تخطيطنا لاستجابها (وهكذا يكاد يصدق قول هيربرت سبنسر : إن عادات اليوم هي فرائز المستقبل) .

من ذلك كله ، فإن بداية هذا البحث نقول :

إنه لا مفر من إعادة النظر في العدوان بوصفه دافعاً بعيد الغور شديد الأثر . ولا ينبغي أن نتصور انتفاء النفع من هذا الاقتراب الأمين لمجرد أن المسألة أصبحت غريزة حيوانية أصلاً ، قائلين مع وليام كورينج . . . وما النفع المنتظر إذا كان تحت السطح رائحة بيولوجية كريهة ؟ (٧) وإنما علينا أن نتذكر أن إنكار الحقائق ادعاء أو استسهالاً يزيد من عجزنا عن التحكم في الجانب السلبي منها .

وظيفة العدوان وفرص التعبير عنه :

وقد آن الأوان بعد هذه المقدمة أن نصوغ الموقف الواقعي من العدوان على الوجه التالي :

١ - إن العدوان قد حفظ أجناساً^(٨) بأكملها في صراعتها ضد أجناس أخرى ، وذلك في الوقت الذي كان قانون البقاء للأقوى هو السائد .

٢ - إن سيطرة الذكر الأقوى على قطع الإناث ، واستبعاد الذكر الأضعف ، قد ضمن البقاء للسلالة الأقوى ، نتيجة استبعاد الذكر الأضعف من القطيع بالعدوان الذي يتهنى بالقتل أو بالطرد أو بالإذعان .

٣ - إن العدوان بعد جزءاً متضمناً في كل الوسائل المستولة على الحياة ، بل عن تطويعها^(٩) .

٤ - إن العدوان يحدد معالم الذات^(١٠) ، فالذات إذ تفصل عن الآخرين في الولاة النفسية في المراهقة خاصة ، وفي أزمنة

النمو كلها ، إنما تحقق ذلك بأن يضطر الفرد أن يدفع الآخر (الدعامة السابقة) في عملية الانسلاخ منه ، لتحديد لذاته الخاصة . وهذا ما ذهب إليه مؤلف هذا البحث في دراسة سابقة^(١١) ، إذ يقول : « إذا كان الحيوان يحافظ على وجوده بما هو كيان فيزيائي بالعدوان ، فإن الإنسان يحافظ على وجوده بما هو كيان مستقل واع (أى على فرديته) بالعدوان كذلك ، ففى حين يستعمل الحيوان عدوانيته ضد احتمال افتراسه (ولافتراس الآخرين كذلك) ، فإن الإنسان يستعمل عدوانيته ضد احتمال سحق ذاته وسط الآخرين » .

وكل هذه الجوانب المهمة في وظيفة العدوان لابد أن تؤكد ضرورة إعادة النظر ، فيها ذهب إليه فرويد (على الأقل في البداية) من استقطاب الجنس في مقابل العدوان على أساس ترادف العدوان Aggression مع التحطيم Destructiveness لدرجة جعلته يرادف بعد ذلك بين العدوان (التحطيم) وما أسماه غريزة الموت Thanatos^(١٢) .

فرص التعبير عن غريزة العدوان في السلوك الإنساني المعاصر :

فلذا قبلنا فرض أن العدوان غريزة بهذه القوة ، وأنها ضرورية للحفاظ على الحياة والذات بوصفها خطوة سابقة لـ (ومتبادلة مع) غريزة الجنس (وليست نقيضة له كما صورها فرويد في أوسط أعماله ، متبعاً النظرة الاستقطابية التي خمرت فكره) ، فما المظاهر المعاصرة الإيجابية المباشرة والمخوّرة التي تظهر فيها غريزة العدوان بالمقارنة بغريزة الجنس ؟

وبما أن غريزة الجنس قد نالت من الانتباه والدراسة ما جعلها تكاد تكون المثلة للفرائز جميعاً ، فضلاً عن أنها كانت ومازالت بؤرة لتفكير التحليل النفسي ، فإن المنطق يقتضى أن نراجع فرص غريزة الجنس في التعبير المباشر وغير المباشر في سلوك الإنسان المعاصر ، ثم نقارن ذلك فيما بعد بغريزة العدوان :

١ - الجنس يجد مخرجاً شرعياً واجتماعياً ودينياً مباشراً في الزواج (قبل فرويد وبعد بدهاءة^(١٣)) .

٢ - الجنس يجد مخرجاً اجتماعياً (ومدنياً أحياناً) في صورة العلاقات الثلقائية قبل منظمات الأسرة وخارجها في كثير من المجتمعات شديدة البدائية والمتقدمة على حد سواء .

٣ - الحديث عن الميل الجنسي بما يحمل من فرص التنفيس والإرضاء الجزئى بعد حديثاً مقبولاً ومحبيباً ، وأحياناً فحراً وزهواً ، في الإطار أو المجال الذي يحدده كل فرد لنفسه ، فمن المألوف السهل أن يتحدث الرجل عن رغبته الجنسية ، وبدرجة سواء تحققت أو لم تتحقق ، أوحق قدرته الجنسية . وبدرجة أقل تفعل المرأة الشيء نفسه ولو بين قربانها .

وعلى كل حال ، فقد اتجهت التربية الحديثة ، ومحاولات المساواة الممكنة وغير الممكنة في تغيير القيم إزله فكرة التنافس أصلاً ، حتى كاد أن يصبح التنافس غير كاف لامتناع طاقة العدوان ، فضلاً عن احتمال الضرر . أما التنافس الرياضي فإنه لا يشمل إلا نسبة ضئيلة من الناس ، بالإضافة إلى الترويض المستمر للعدوان المغلف به في شكل تنمية ما يسمى بالروح الرياضية .

وأخيراً فإن السيطرة الطبقية قد أصبحت تتم في الخفاء وبأساليب سرية مغلقة ، أو بشعارات أخلاقية أو دينية أو إيدولوجية مناسبة .

إذن ، فالأمر يبدو كأنه لا يوجد فعلاً في عالمنا المعاصر أى فرصة حقيقية لإطلاق غريزة العدوان ، ولا للتنفيس عنها أو حتى لمجرد الاعتراف بها على مستوى العقل ، وكأننا يمكننا إعلان أن درجة الكبت والمنع والإنكار لغريزة العدوان قد وصلت — بإجماع تقريباً — إلى أضعاف ما أزعج فرويد بالنسبة لغريزة الجنس وآثارها .

وإذا كان ما لحق من كبت بغريزة الجنس إنما تظهر آثاره السلبية في مجال المرض النفسي أساساً ، كما يقول فرويد ، فإن كبت غريزة العدوان قد يظهر في مجال الأمراض الاضطرابية ، ثم هو يتعدى الفرد إلى ما هو أخطر على الجبهة الإنسانية كافة .

ويمكن استقصاء بعض جوانب النتيجة الطبيعية لكبت العدوان كما يلي :

أولاً : تراكمت هذه الغريزة بما هي طاقة مقهورة تستنزف الطاقة البشرية في محاولة إبقائها في حالة كامنة خفية .

ثانياً : استعار العدوان مظاهر غرائز أخرى للتعبير عن نفسه ، مثل غرائز الجنس ، والجوع (اللاتهام الغذائي) ، والتملك ، بمعنى أن السلوك الجنسي — مثلاً — قد أصبح في بعض الأحيان تعبيراً عن العدوان برغم مظهره الجنسي ، وكذلك سلوك الشبع إذا زاد عن حاجة دافع الجوع أصبح يعبر عن عدوان على الذات والآخرين معاً ، ثم سلوك التخزين Hoarding (باعتباره أن التخزين دافع أولى) قد أصبح يعبر عن عدوان على الآخرين أساساً ، ولا يخلو من عدوان على الذات ضمناً .

ثالثاً : أسقطت ظاهرة العدوان في أشكال فنية تسمح بالتقمص ، على نحو أدى إلى انتشار أفلام العنف والإجرام والكارثية وما إليها .

رابعاً : انفجرت العدوانية بين الحين والحين في شكل حروب محلية أو عالمية لا تسير منطق العصر ولا ثورة التوصيل ولا ثورة المواصلات .

خامساً : تفجرت الصراعات الطبقية بكل ما تحمل من حقد وانتقام واستغلال من كل جانب للآخر : الأهل للأذن والأذن للأهل (إذا أخذنا في الحسبان الوجه السلبي لديالكتيك « العبد والسيد » عند هيجل) .

٤ — الجنس قد طغى بقدر ملحوظ تقريباً في صورته المحورة في كثير من الأعمال الأدبية والفنية ، بل في بعض مظاهر التدين (العشق الإلهي والغزل في الأنبياء والأولياء ... إلخ) .

٥ — ومصاحباً لذلك ، أو نتيجة له (جزئياً) ، فإن الجنس قد يهد بسهولة غرجاً مناسباً ومتواتراً في الخيالات والأحلام على حد سواء .

والآن هل للعدوان هذه الفرص نفسها للتعبير المباشر أو غير المباشر ؟

الإجابة بالنفي ، وتفصيل ذلك :

١ — إنه لا توجد صورة اجتماعية أو شرعية يمارس فيها الإنسان المعاصر عدوانه على أخيه الإنسان بشكل مباشر ومعترف به ، اللهم إلا في بعض أنواع الرياضة البدنية الالتحامية (في المصارعة والملاكمة مثلاً) التي أخذت في الانزواء هي كذلك تحت الرغص المتزايد لها .

٢ — لا يوجد أى تقدير أو تقبل طبيعي يسمح للفرد بالحديث عن رغباته العدوانية أو ميوله العدوانية ، بغض النظر عما إذا كانت هذه الرغبات قابلة للتنفيذ أم لا ، في حين أن ذلك مقبول بالنسبة للجنس يترحب خاص كما ذكرنا .

٣ — لا توجد صور أدبية أو فنية تعل من قدر العدوان ، اللهم إلا صور البطولة (والفنونة) التي تعل من قدر صورة عدوانية من جانب واحد دون الآخر لا محالة .

٤ — يبدو أن كل هذا القهر والكبت الساحق قد أثر حتى على الأحلام والخيالات ، فمن واقع خبرتي الكلينيكية يندر أن يحكى لي مريض — أو خالقه — عن أحلام (أو خيالات) القتل أو حتى القتال ، وإنما الذي يظهر أكثر في هذا السبيل — من خلال خبرتي — هي أحلام المطاردة والاضطهاد أساساً .

وبعد ،

فإذا كانت غريزة العدوان بصورتها المباشرة هذه لا تجد الفرصة للتعبير عن نفسها بشكل مباشر مقبول^(١٣) ، فهل يوجد شكل مقبول — ولو غير مباشر — يحقق التعبير عن غريزة العدوان بأى صورة محورة ؟

والجواب أنه بالنظر الأعمق يمكن أن نستنتج خطوطاً عامة تبدو كأنها تؤدى هذا الغرض تماماً ، ومنها :

١ — التنافس الدراسي والأكاديمي^(١٤) .

٢ — التنافس الرياضي (الذي يشمل الرياضات الالتحامية في المصارعة والملاكمة ويتخطاها) .

٣ — السيطرة الطبقية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية .

وهذان الشكلان الأخران بخاصة قد حلا—ويعملان— من المخاطر ما لا يمكن للعلم أن يقف إزاهه متفجعاً ، فضلاً عن أن يكتفى بتجهيز وسائل الدمار المتزايد له .

وهذه الصور ليست شاملة لمظاهر عدوانية أخرى ، تختلف في ظاهرها السلوكي باختلاف الأفراد ، مثل الهجاء ، والسخرية ، والتخل (تحت شعار : أنت حرمثاً) ، والرقعة المتفرجة ، وغيرها ، مما لا مجال لتفصيله هنا ، فضلاً عن الجرمية ، وبخاصة جرائم العنف .

الأمية البقائية للعدوان والمسارات المحتملة بين التعليم والإعلاء والتطور الأرقى :

وهنا نحن الآن نقرب من محور القضية :

فإذا كان العدوان بهذه القوة وهذا الإلحاح ، ولم يكن له في الوقت نفسه إلا أقل قدر من فرص التعبير الإيجابي والمسار البناء ، ثم كانت صورته المحورة والخفية المهددة من أخطر ما يمكن تصوره على مسيرة الإنسان بعامه ، فما هو الموقف العلمي المستول تجاه هذا كله ؟

لا بد أن نعود لنستلهم الحيوان ونسأله عما فعل مما عجزنا عنه نحن بورطنتنا المرعبة ، فنجد أن العدوان في داخل النوع نفسه Intraspecies هو أمر شديد الخطر على نوع بذاته ، بحيث حاول أغلب أنواع الحيوان تحقيق غايته دون ممارسته إلى نهايته وهي القتل . وقد أثار إريك فروم تساؤلاً مزعجاً يقول : هل الإنسان نوع واحد ؟ حيث عرض احتمال أنه نظراً لاختلاف اللغات والألوان والأوطان ، فإنه قد يكون استقبالنا لبعضنا البعض قد وصل إلى حسابنا أجناساً متعددة ، لا جنساً واحداً . وأقول إن هذا الاحتمال يجيب جزئياً عن وجه الغرابة في أن يتصف الإنسان دون الحيوان الأدل بصفات تبدو غريبة بيولوجياً ؛ إذ هي مهددة لجنسه بشكل خطير^(١٥)

وقد حدثت أنواع الحيوان — فيما بين أفراد نوعها — لعبة الإنذارات والتهديد (الحرب الباردة) بدرجة أعفنتها من القتال بالفعل أساساً ، فضلاً عن القتل . . . وقد درس علماء الحيوان وعلماء الإثنولوجي هذه الإنذارات ، وثنى المهتمون بالأمر (من الإثنولوجيين خاصة) أن يخلق الإنسان مثل هذه الإنذارات ، وأن يتعلم ترويض العدوان لإحلال التهديد محل القتل ، وإن كان هذا التمنى قد حفت به باستمرار شكوك الإحالة والمخاوف من أن يكون الترويض محالاً في زمن مناسب ، مع احتمالات أن تسبق القدرة القتالية التعليم الكافي فينتهى العالم . واقترح آخرون إعادة توجيه مسار العدوان ، حتى ضربوا مثلاً سطحياً لذلك ، وهو الضرب

بقبضة اليد على المائدة بدلاً من ضرب الخصم ، وشبه بعضهم توجيه المسار هذا بعملية التسمي (أو الإعلاء) التي قال بها فرويد بالنسبة للجنس . ولكن الإعلاء — أمل هؤلاء الباحثين — لا يمكن أن يُقبل إلا بوصفه مرحلة من مراحل النمو ، وإلا فالانشقاق الإنساني حتم ، وإحالة التطور مضاعفة من المحال تصور استمرارها ، وحتى فرويد الذي أهل من شأن « التسمي » ، قد هوجم بشدة لما لحق الغرائز على يده أو لدى أتباعه من عقلنة مشوهة كما ذكرنا .

أما الأمل في التعليم بما هو حل ترويض ، فلا بد من تذكر أن التعليم بالبصم ، وهو الأساس المفترض لفرصة العدوان بقيمتها البقائية ، لا يزول عن طريق التعليم بالتلقين أو بالربط الشرطي ، لكنه قد يخفى ، ويمكن أن يحول ظاهرياً .

ولذلك فينبغي ألا نأمل كثيراً في الحل الأمثل عن طريق التدريب على عادات جديدة حسنة المظهر ، دون النظر إلى تحويل استجاب الدافع الغريزي الأصل .

وما يدل على تواضع هذه الآمال التي عهدف كلها إلى القضاء على العدوان بالإبدال أساساً — بل على عكسها — مدى تسليح ما تصوره « تينبرجن » قائلاً : « وعلينا نحن العلماء — على الأقل — أن نتسامى بعدواننا بأن نهاجم العدو في داخلنا أى أنفسنا غير المعروفة لنا » .

ومع التسامح تجاه هذه التمنيات الطيبة ١١١ ، والحذر من أن ينقلب الإنسان على نفسه لمجرد الخوف من الاعتراف بالحقيقة ، والإعفاء في توجيه الطاقة — مع هذا وذاك فإننا نجد في مجال علم النفس والطب النفسي صوراً لمضاعفات هذا الحل البادئ السلامة ، على نحو يؤدي إلى الانشقاق على الذات ، وتشويه الفطرة .

وأول ما ينبغي تذكره هو إدراك حجم ما وقع فيه فرويد (أو أتباعه ومفسروه) — مع حسن نيته وسلامة بداياته — من عجز عن عرض الحل المناسب لتناول الغرائز حين أعطى للمعلنة والتسمي أكثر من حفيها ، الأمر الذي أثار اعتراضات عنيفة (مثل اعتراضات لورانس في سخرية أدبية قاسية ، لو رايخ في شطحات علمية صملاقة ، أو ماركيوز في توفيق اجتماعي سياسي مفر . . أو غيرهم) ، ولكن علينا في الوقت نفسه أن نحذر من أن ننساق وراء هذه الاعتراضات الحماسية حتى لا نجد أنفسنا أمام الزعم الشاعري القاتل مع جان جاك روسو بالعودة إلى الطبيعة^(١٦) . ومع التسليم بأن منظر هذه الدعوة الفنى والرمزي شديد الجمال والجادبية ، فإن مسئولية العلماء أخطر من ذلك لا محالة

وإزاء غريزة العدوان بالذات ، فإن مجرد « الإبدال » خطر شديد إذا أخذنا في الحسبان المسارات الخفية التي أشرنا إلى عهدها المتزايد .

٤ - إذا عجزت الغريزة عن التكامل في الارتباطات الأهل والأشمل ، قامت بدورها الدالعي لوظائف أرقى دون الالتحام بها ، وهذا ما قد يخفف من احتمال ظهورها بظهورها البدائي مباشرة . وبعد هذا أجل نسوية ناجحة مرحلياً ، ولكن استمراره حلاً دائماً لا بد أن يعمق النمو لا محالة ، حيث يفصل الطاقة عن الأداة ، في حين أن تكاملها حتى في المستوى الأهل من النمو .

٥ - يمر نحو الغريزة على مستوى تطور النوع والفرد معاً في خطوات متتالية تصاحب اتساع دائرتها وشمول ارتباطاتها ، بما يشمل الوحي بها حتى في صورها البدائية ، وبما يشمل القدرة على تأجيلها وتنظيمها .

٦ - تتعرض هذه الارتباطات الأشمل للتفكيك المرحلي في الحلم ، أو أزمات النمو ، ثم يبدأ بولاب أهل وأشمل ، فهي لا تسمى أبداً بصورها البدائية إلا في مرحلة نظرية تماماً هي مرحلة « التكامل القصوى » التي تعد هدفاً دائماً - غير محقق في الحاضر والا تغير النوع - في تطور الإنسان الحالي .

٧ - يستمر نحو الغريزة وتتسع ارتباطاتها حتى تصبح قادرة على الالتحام بالواقع بنقيضها الغريزي ، أو الوظيفي .

ومن خلال هذه الافتراضات البدئية يمكن إعادة النظر في التصورات والمعلومات والمظاهر المتعلقة بغريزة الجنس بوصفها نموذجاً نال حظاً موفوراً من الدراسة ، وكذلك بوصفها أقل عرضة للانحياز بأنها مجرد تعلم مكتسب !!

ونعيد ترتيب هذه المعطيات على الوجه التالي بالنسبة لغريزة الجنس :

١ - إن الغريزة الجنسية بكل صورها البدائية والتالية موجودة في التركيب البشري بتاريخه الحيوي كله . وكمثال : فإن مضاجعة المحارم هي من صلب السلوك البقائي للحيوان وللإنسان حتى عهد قريب ، فظهر مثل هذا السلوك على مستوى الحلم أو غيره (الجنون) لا يحتاج إلى تبريرات « أوديبية » أو افتراض عقد ثنائية ، لأنه أصل في التكوين البشري . ولعل تأكيد هذه التفصيلات الدرامية الذكرية الفردية قد تضاعف للتخفيف من صعوبة مواجهة الطبيعة البشرية بتاريخها الصعب .

٢ - إن وظيفة الغريزة الجنسية البدائية هي حفظ النوع أساساً ، وذلك بالتناسل ، كما أن شكلها هو التلاحم الجسدي المتداخل ، أما وظيفتها الأرقى لحفظ النوعية (نوعية الإنسان بما هو إنسان) فهي التواصل (العلاقة بالموضوع كما يسمونه) لإعطاء الإنسان ميزاته الاجتماعية وامتداد وجوده إلى الآخرين ومنهم ، تعاوناً ورقياً .

٣ - إن التعبير المعاصر لغريزة الجنس هو « الغرام » بمعنى الحب

كذلك فإن العودة إلى الطبيعة خطر أشد ، لأنه خليق أن يعيد قانون البقاء للأقوى ، وليس للأنفع (والآخر هو قانون العالم المتحضر الآن ، أو ينبغي أن يكون كذلك) .

وقبل أن نستطرد في البحث عن فهم لتطور غرائزنا لا بد أن نراجع تساؤل إريك فروم الذي أشرنا إليه قبلاً ، والذي اقترحت إجابته احتمال أن يكون الكائن البشري يعامل جنسه نفسه ويستقبله على أساس أنه ليس جنساً واحداً . فإذا صح ذلك ، على أساس أن اختلاف اللغة واللون والدين والموقع الجغرافي ، مع اختلاف التعصب العنصري ، هو ما قسم الجنس البشري إلى أنواع مختلفة ، فإن ذلك لا بد أن يتناقض في العصر الحاضر ، إذا كان لثورة التواصل والمواصلات (وهي النتاج المباشر لثورة التكنولوجيا) أن تقوم بدورها الإيجابي في إعادة تنظيم وهي الكائن البشري ليستقبل الإنسان في كل مكان بوصفه من « النوع نفسه » ، ومن ثم فقد يرتقى إلى مرتبة الحيوان الأدنى (١١) لحافظ على نوعه من عدوانيته عليه « عن بعد » .

احتواء الغرائز ومسارها :

لا يمكن أن تعطينا هذه الافتراضات الأمل من مراجعة حذرة لموقف تطور الغرائز في مسيرة الإنسان . وعليها ألا نمل من مواجهة هذين السؤالين :

أولاً : ما الموقف الحالي تجاه غرائزنا البدائية التي كانت في صورها الفجة لازمة لحفظ البقاء الفردي والنوعي معاً ؟

ثانياً : كيف يتم احتواء مثل هذه الغرائز واستيعابها وتخويرها مع تطور الحياة والأحياء ، وكيف يسهم الوحي بذلك كله في توجيه المسيرة ؟

وهنا أبدأ بوضع تصوري للإجابة عن هذين السؤالين في صورة الافتراضات الأساسية للمداخل الحالية ، على الوجه التالي :

١ - إن الغريزة ، بوصفها سلوكاً بدائياً مطبوعاً ، ومن ثم موروثاً للنوع كافة ، وموروثاً للفرد ، مع بعض التفصيلات المختلفة بين الأفراد ، هي تنظيم نيوروني خلوي قائم في ذاته ، كما هو قائم ضمن ارتباطات أكبر في الوقت نفسه ، وهو قابل للبسط anafolding بقدر ما هو قابل للتكامل integration في الكل الأكبر .

٢ - إن لكل غريزة تعبيراً بدائياً مباشراً ، كما أن لها في الوقت نفسه - من خلال ارتباطات تنظيمها النيوروني والخلوي - تعبيرات محورة تخمد أيضاً المستويات الأهل من الوجود الحيوي للنوع أو الفرد على حد سواء .

٣ - إن الغريزة لا تظهر في صورها البدائية الأولية الفجة تماماً إلا إذا انفصلت عن سائر الغرائز من ناحية ، وكذلك إذا انفصلت عن سائر الوظائف من ناحية أخرى .

الثاني ، بما يشمل معنى العشق والشوق والحنين وما إليها .

٤ - إن الميكانيزم الإبداعي السليم ، في حالة عجز هذه الغريزة (النسي أو المطلق) عن التعبير المباشر هو « التماسي » الذي عده فرويد بشكل ما أساساً لكثير من مظاهر الحضارة .

٥ - إن الكبت المفرط لغريزة الجنس إنما ينتج عنه استنفاد الطاقة التي تستعمل في الكبت ، وكذلك الحرمان من طاقة الجنس ذاتها ، حل نحو يرتب عنه اضطراب في النمو ، فضلاً عن اضطرابات نفسية بذاتها (١٧) .

٦ - إن نوع الإبداع الذي يمكن أن يستوعب الطاقة الجنسية الداخلية هو الإبداع التواصل (إن صح التعبير) الذي يبلغ من تناسقه وجماله أن يخلق لغة جميلة تواصلية بين المبدع والمستمع .

٧ - إن التطور الأرقى لهذه الغريزة هو طاقة الحب (وليس الغرام) بما يشمل معنى الرواية والمسئولية والرؤية (مع تحمل التناقض) والتواصل لتحقيق حفظ النوعية (ما هو إنسان) ، وليس فقط النوع .

٨ - إن الهدف الأهل هو الولاك بين التناقض الأولية (الجنس مع العدوان) ثم الولاك الأعلى فالأهل (الوظائف الدوافعية مع الوظائف الترابطية « مثل التفكير ») ، وهي مرحلة مازالت نسبية ، ونظرية جزئية ، في مرحلة تطور الإنسان الحالية .

وعل هذا القياس تماماً يمكن إعادة النظر في غريزة العدوان ومسارها على الوجه الآتي :

١ - إن غريزة العدوان في صورتها البدائية (القتل والانتقام) موجودة في التركيب البشري بتاريخه الحيوي . وقتل الأكبر

سناً (مثلاً : الوالد) لتوفير الطعام وإعطاء فرصة للاستمرار الحيوي قد لا يحتاج - من ثم - إلى تفسيرات درامية ذكرائية فرويدية أو هيبة تثبتية خاصة .

٢ - إن وظيفة غريزة العدوان (البدائية) أساساً هي حفظ الحياة (الاستمرار الفيزيائي) ، وذلك بالقتل بشقه ؛ أما وظفتها الأرقى فهي السيطرة للتنظيم الطبقي التمييزي المرحلي بالضرورة .

جدول للمقارنة بين الجنس والعدوان : طبيعة ومساراً

العدوان	الجنس	الشكل البدائي
القتل (أو الانتقام)	الاتحام الجسدي المتداخل	الوظيفة البدائية
حفظ حياة الفرد	التناسل	الوظيفة الأولى
تأكيد الذات (في مواجهة الآخرين) .	التواصل (العلاقة)	التعبير المعاصر
النجاح	الغرام	الميكانيزم الإبداعي
التعويض التفويضي (الانتصار)	التسامي	آثار الكبت المفرط
توقف النمو (اضطرابات الشخصية وخاصة اضطرابات نمط الشخصية) والمرضى النفسي (وخاصة اللذان وبالذات الفصام)	توقف النمو (اضطرابات الشخصية وخاصة اضطرابات سيكس الشخصية) والمرضى النفسي (وخاصة العصاب) .	
التفوق يصنع الإنجاز (المساهمة في الحضارة)	التسامي يصنع الحضارة	التطور التعويضي الأرقى
الإبداع الخائفي (أساساً)	الإبداع التواصل (أولاً)	الهدف لأهل
الولاك بين التناقض : الجنس مع العدوان	الولاك بين التناقض : الجنس مع العدوان	
ثم الدوافع مع الفكر إلخ	ثم الدوافع مع الفكر إلخ	

٣ - إن التعبير المعاصر عن هذه الغريزة هو تأكيد للذات في مواجهة الآخرين .

٤ - إن الميكانيزم الإبدالى في حالة عجز هذه الغريزة (النسيى أو المطلق) عن التعبير المباشر وغير المباشر هو التعويض التفوقى بالنجاح والمكسب والسيطرة ، والانتصار بكل صوره . ومثال ذلك الكسب الرياضى ، إما على الفريق الآخر ، وإما على الرقم القياسى السابق « كسر الرقم القياسى » . (لاحظ تعبير « كسر ») . وهو عدوان بمعنى مجاوزة الطبيعة الحالية ، أى « كسر » حاجز القدرة البدنية المعروفة .

٥ - إن الكبت المفرط لغريزة العدوان إنما ينتج عنه استفاد طاقة أكبر لازمة لهذا الكبت ، بالإضافة إلى قمع طاقة العدوان ذاته ، وهذا ما ينتج عنه توقف النمو ، كما أنه في بعض الأحيان بسبب ارتداد هذه الطاقة إلى الداخل في شكل تمزيق ذات للأخرى ثم تناثر الاثنين معاً^(١٨) .

٦ - إن الإبداع الذى يستوعب الطاقة العدوانية هو الإبداع الخالقى ، الذى تتضمن إحدى مراحل تطويره الكمال القديم إلى مكوناته وجزئياته لإعادة صياغته مع أجزاء كل آخر ثم (أو جاز) تحطيمه كذلك ، ثم صناعة ولاف أهل من كل ذلك ، وهو ليس إبداعاً توأصلياً ابتداء ، بل لعله يكون تنفيراً في البداية (كما سيأتى) .

٧ - إن التطور الأرقى لهذه الغريزة هو الإبداع الخالقى على مستوى عالم الواقع (وليس عالم الفن بما هو بديل) . ويشمل ذلك الثورة الاجتماعية والسياسية الحقيقية (غير الدموية خاصة)

٨ - إن الهدف الأعلى هو الولاف بين النقااض ظاهرياً (الجنس مع العدوان) ، ثم الولاف الأهل فالأهل (الوظائف الدوافعية مع الوظائف الترابطية تحقيقاً للتكامل الأقصى) ، وهذه المرحلة حالياً هي مرحلة نظرية بالضرورة^(١٩)

وهذا الحل الصحى الذى يتم على مراحل قد تناول مرحلته الوسطى ألفريد أدلر كما نوهت قبلاً ، وذلك بالنسبة لحديثه عن الميل إلى السيطرة ، وهما أساء « التأكيد الذكوى » ، وهى المرحلة المقابلة للتسامى بالنسبة لحل غريزة الجنس . على أن هذا الحل وذلك - كما أشرنا قبلاً - هما من الحلول الإبداعية . والإبداع في صورته (التواصل والخالق) هو المرحلة الأولى بالدراسة بما يناسب العصر .

وفى هذا البحث سأركز على الإبداع الخالقى أكثر من الإبداع التواصلى ، لأنه هو الذى يستوعب العدوان أساساً . وبالرغم من أن فصل نوعى الإبداع الواحد عن الآخر هو فصل تمسقى لأن علاقتها جد وثيقة ، حيث إن الغريزتين (الجنس والعدوان) في هذه المرحلة الأعلى من النشاط تقتريان إحداها من الأخرى في

الإعداد للولاف الأعلى من خلال ثلاثم تناقضها الظاهرى - بالرغم من هذا التقارب الحتمى ، فإن تمييزاً بين نوعى الإبداع قد يكون مفيداً للتوضيح ، مع الاعتراف ابتداء بأنه تفسير تمسقى بشكل أو بآخر ، وفى ذلك نقول :

إن الإبداع الخالقى يتميز بما يلى :

١ - تحطيم القديم في مغامرة فردية صعبة تتصل بعامل الأصالة وتأكيد الذات أساساً .

٢ - إعادة خلق الجديد من جزئيات القديم المحطم بما يشمل المخاطرة بالوحدة والرفض .

٣ - يتم هذا التحطيم وإعادة البناء عادة - في البداية وظاهر الأمر - على حساب الآخرين . ذلك أنه يهزم ، ويقلل استقرارهم ، ويشكك في معتقداتهم ، ويهدد سكينتهم .

٤ - يلاقى المبدع من جراء إبداعه الخلاق من الرفض والتبذ والقسوة والاضطهاد ما يجعله في معركة حقيقية .

٥ - يقاوم المبدع كل هذا بالوحدة والإصرار والاستمرار ، وهذا ما يحتاج إلى كل طاقة عدوانه تجاه الآخر (الآخرين)^(٢٠) .

ويبدو أن هذه الوحدة ليست عزلة بقدر ما هى مواجهة تحمل في طياتها فرصة أن تصب في النهاية فيها رفضته .

وهذا هو الفرق الأعظم بين العدوان في صورته البدائية والعدوان في صورته الإبداعية .

هذا ، ولابد من توضيح أن ما أعنيه بالإبداع الخالقى لا يقتصر على الإنتاج الإبداعى في مجال الفن أو الأدب خاصة ، وإنما هو أعمق وأشمل ثاماً ، فهو إنما يشمل :

(أ) المثلى الناقد المبدع ، الذى يعيد صياغة ما يتلقى بالقدر نفسه من الهجوم ، لإعادة الصياغة .

(ب) التغيير الذاتى الإبداعى المشتغل على مغامرة طرق باب المجهول ثم إلى الجديد حتماً .

(ج) الإنشاء العلمى أو الأدبى أو الفنى الإبداعى المغبر .

(د) الموقف الإبداعى الحياتى المتجدد .

(هـ) الثورة السياسية والاجتماعية والاقتصادية المغبرة الحقيقية المستولة .

وكل ذلك بلا استثناء فيه من تحطيم القديم وتحديه ، ومن صناعة الجديد ومخاطره ، ما يتفق مع المعالم الأولية لوظيفة غريزة العدوان كما أوضحناها .

أما الإبداع التواصلى فقد يكون مرحلة سابقة أو تالية أو بديلة عن الإبداع الخالقى (وهو ليس بعيداً عنه أو مناقضاً له) ؛ فالتواصل مع الآخر (وليس مواجهته بالوحدة فالاقتحام) هو الأصل في هذا النوع من الإبداع ، حيث يثابر المبدع ويستمر حتى يثير التنظيم المقابل الجديد في المثلى ؛ وهذا يمكن أن يقاس

جدول مقارنة بين الإبداع الخائلي ، والإبداع التواصل (دون فصل حاسم)

الإبداع الخائلي	الإبداع التواصل
١ - يلزم تحطيم القديم في مغامرة فردية صعبة .	١ - لا يلزم تحطيم القديم ، وقد يكفي بتحسينه حتى القبول .
٢ - إعادة خلق الجديد من جزئيات القديم المحطم بما يشمل للمخاطرة بالوحدة والرفض .	٢ - تناسق الجزئيات القادرة على التناغم مع نفس المستوى عند المتلقي .
٣ - يتم هذا التحطيم وإعادة البناء عادة على حساب الآخرين - في البداية فقط .	٣ - تتم هذه العملية لحساب ، وسعياً إلى ، الآخر أساساً .
٤ - يلاقي المبدع من جراء إبداعه الخلاق قدراً من الرفض والنقد والقسوة والاضطهاد .	٤ - عادة ما يجد المبدع تقبلاً واستحساناً من البداية .
٥ - يتلهم المبدع كل هذا بالوحدة والإصرار والاستمرار ، وهذا ما يحتاج إلى كل طاقة عنوانه تجاه الآخر (الآخرين) .	٥ - المبدع هنا لا يؤكد وحدته بالحدة المطلقة نفسها ، وإنما هو يكتسب من يتحدث - ويتلقى - على موجهه نفسها .
٦ - لا يقتصر هذا النوع على الإنتاج الفني أو الأدبي ، وإنما يشمل التغيير الدائم الإبداعي في النمو الفردي ، وكل أنواع الإبداع الجلري .	٦ - هذا النوع مرادف للإبداع / الموهبة المرتبط بتنمية القدرات الفنية الخاصة .

وقد اقتطف سيلفانو أريفي في كتابه « الإبداع » رأى ثلاثين هرش في كتابه « الذكاء الخلاق » ، حيث فرق بين « الموهوب » والمبدع الخلاق الذي أسماه « العبقري » بفرقة مهمة تختلط على الكثيرين حتى كاد يعد أحدهما نقيض الآخر :

« ففى حين أن الموهوب يحسن الأداء فإن العبقري يصنع الجديد . والموهوب يتقن التحليل الجزئي ، في حين أن العبقري يعتمد على حدسه . والموهوب يتكيف ويحقق المكاسب ، في حين أن العبقري يعطى حياته كلها لهدف الخلق الإبداعي » .

وهذه التفرقة برغم فائدتها ووجاهتها ، وبرغم موافقي عليها من حيث المبدأ ، تشير إلى استقطاب لا أوافق عليه . وما يبعث هنا هو أن هذا النوع من الإبداع التواصل ليس بديلاً عن الجنس (ولا كان الأولى أن يسمى تسامياً) ، ولكنه منطلق من الجنس ومحتوله .

كذلك فإن الإبداع الخائلي ليس بديلاً عن العدوان ولكنه منطلق من العدوان ومحتوله ويحقق لوظيفته الأصلية في أرقى مراحل تطوره ، قبل الاندماج في الولاة التكامل الجديد .

الجزء الثاني

تحفظان ، وتطبيقات ، ومراجعة ، وتعديل

أولاً التحفظان :

التحفظ الأول : اللغة والتاريخ التضميني للفظ :
لم أتطرق تفصيلاً إلى تناول لفظ العدوان في أصله العربي ، أو

بالتواصل الجنسي ، فأحياناً ما يكون مستقلاً ومباشراً ، وأحياناً ما يكون الجنس لاحقاً للعدوان في بعض الأنشطة البدائية (دون حاجة إلى افتراضات ساذجة) ، وأحياناً ما يحل الجنس محل العدوان .

وفي هذا النوع « التواصل » من الإبداع :

١ - لا يلزم تحطيم القديم حتى التنازع ، وقد يكفي بتحسينه حتى القبول .

٢ - ولا يشترط إعادة خلق جديد من جزئيات قديمة بقدر ما يشترط تناسق الجزئيات القادرة على التناغم مع المستوى نفسه ، الخالص بالمتلقي .

٣ - ولا تتم هذه العملية على حساب الآخر (وفي مواجهته) بوصفها خطوة حتمية ، وإنما تتم لحساب الآخر وسعياً إليه منذ البداية .

٤ - ولا يعانى مثلي هذا المبدع رفضاً ومهيداً حتميين ، وإنما عادة ما يجد تقبلاً واستحساناً من البداية .

٥ - والمبدع هنا لا يؤكد وحدته بالحدة المطلقة نفسها بما هي خطوة أيضاً ، وإنما هو يكتسب من يتحدث - ويتلقى - على موجهه نفسها بشكل نسبي على الأقل ، ومنذ البداية أيضاً .

وقد يكون الإبداع التواصل أقرب شيء إلى الفن الموهبة Talented Art ، وهو فن تنمية القدرات الفنية الخاصة ، ومن ثم فهو يشمل أغلب الإنتاج الفني والأدبي بصوره المتميزة والمألوفة ، دون الغفريات الطفرية التي تغير مسار صوره وأشكاله ، بل مسار الحياة برمتها .

اللاتىنى^(٢١) برغم ما قمت به من دراسة رجحت لى ما ذهبت إليه حتى من منطلق تاريخ اللفظ وتنوعات استعماله فى سياقات مختلفة . ذلك لأننى قصدت أن أتناول الظاهرة من عمقها التطورى حتى مسارها المستقبل ، حتى لو لم يحتو هذا اللفظ أو ذاك ، لهذا فإن التحفظ الأول الذى أطرحه هنا هو ألا تقرأ هذه الدراسة والقارىء مثقل بما شاع حول لفظ العدوان من معان لغوية عادية ، وعفوية شائعة ، لا بد أن تهتز بأمانة إذا أردنا التقدم نحو الحوار مع معطيات هذا العمل .

التحفظ الثانى : عن الذكورة والأنوثة والإبداع والعدوان .

كان لا يمكن أن ينتهى هذا العرض المحمل بكل هذا الثقل البيولوجى دون أن نواجه تحدياً صريحاً صادراً من نتائج الأبحاث المتعلقة بالسلوك العدوانى وما لوحظ من مصاحباته من ارتفاع فى نسبة هرمون الذكورة (التستسترون) Testosterone فى الدم ، فقد ثبت بما لا يدع مجالاً للشك أن مستوى هرمون التستسترون فى الدم يتناسب تناسباً طردياً مع السلوك العدوانى فى كثير من حيوانات التجارب حتى أصبحت هذه الملاحظة من الحقائق العلمية التى لا جدال فيها . وقد فسرها بعضهم تفسيراً تطورياً يشير إلى أن الذكر الأقوى عدواناً هو الأقدر جنسياً ، ومن ثم فهو الأضمن للتناسل وتأكيد قوى النسل القادم . غير أن هذا التفسير الاجتهادى لم يقنع الكثيرين .

وقد ذهب آخرون إلى التعمق فى دراسة شكل هذه العلاقة وارتباطاتها بما هى « سبب ونتيجة » . وقد وحدوا أن إثارة السلوك العدوانى فى ذاته يضعف مستوى هذا الهرمون الذكري فى الدم صعوداً إلى خمسة أضعاف ، على نحو جعل من المحتمل أن تكون هذه الزيادة هى نتيجة للسلوك العدوانى وليست سبباً له ، الأمر الذى يمكن تفسيره تطورياً - وهو ما لا مجال لتفصيله الآن ، وقد نرجع إليه فى بحث آخر .

ومع احتمال صدق هذه التفسيرات ، فإن الأمر يحتاج إلى مزيد من الإيضاح ، لأنه لو كان العدوان كذلك لأصبح سمة ذكورية أساساً ، وفى هذا ما يخالف نظرتنا إليه بوصفه دافعاً بقائياً أساسياً لحفظ الحياة والذات . ولا بد للخروج من هذا المأزق من تصور جديد لأبعاد الموضوع برمته من منطلقين هما :

(أ) إن السلوك العدوانى ليس هو كل مظاهر غريزة العدوان ، ولكن يبدو أنه لا يتعدى أن يكون الشكل الظاهر لها .

(ب) إن عدوان الرجل (الذكر) انجائى ظاهر يتعلق ببقاء الفرد أساساً ثم النوع ، أما عدوان الأنثى (المرأة) فهو احتوائى ملتهم أساساً ، يتعلق ببقاء النوع أصلاً على أساس أن الذكر يقوم بالدفاع الأول . ويمكن أن يثبت ذلك من مراجعتنا لظهور أسمى أنواع السلوك العدوانى عند الأنثى (القطة مثلاً) ، عند تهديدها أطفالاً حديثى الولادة بوجه خاص ، أى أن الحفاظ على النوع (أطفالها) يثير لديها العدوان الصريح مباشرة .

وبالقياس نفسه يمكن تصور الفرق بين إبداع الرجل وإبداع المرأة ، الأمر الذى أشرت إليه فى دراسة سابقة^(٢٢) ، حيث أكدت اختلاف المرأة عن الرجل اختلاف بداية وليس اختلاف هدف أو غاية وجود ، كما أوضحت أن عجز التاريخ عن أن يرصد للمرأة تفوقاً أو مساواة فى الإبداع مع الرجل لا يمكن أن يفسره الفهر الاجتماعى والاقتصادى الذى لحق بالمرأة فحسب (قهر المرأة حديث جداً ، فعل مدى ملايين السنين كانت هى الطرف المسيطر والفاعل) ، وإنما التفسير الذى طرحته هناك كان يتعلق بأن إبداع المرأة الذى لم يحسب لها لم يوضع فى الحسبان أصلاً لأنه لم يكن فى بؤرة الانتباه . ولنتذكر أنه إبداع الحياة وإبداع التعبير الذاتى وإبداع الإسهام فى التطور : « إغراز للحياة وليس بديلاً عنها » . ثم يأتي إبداعها بالرموز والعلامات بعد ذلك نتاجاً طبيعياً لتكاملها وليس بديلاً انشغافياً عن التكامل ، كما يحدث للرجل فى بداية الأمر . وهذا يتفق مع مقولة وينيكوت التى كانت أحد الأسس التى بنيت عليها هذا البحث ، وهى أن الرجل « فاعل - ابتداء - ليكون » ، أما المرأة فهى « كائنة - أصلاً - لتفعل » . وحتى تتم المقارنة لا بد أن نحجى - إن أمكن - نحارب على هرمونات الأنوثة والذكورة معاً فى مختلف النشاطات . ويمكن أن نخلص إلى نتيجة أهم من هذا الاحتمال الضعيف الذى يربط سلوكاً عدوانياً بذاته هرمونات ذكورية بذاتها .

كما أن هرمون التستسترون لا يصح أن يعد هرموناً ذكورياً مجرداً ، فهو موجود فى الإناث من إفراز قشرة الغدة فوق الكلوية ، كما أنه قد ثبت أن نسبته فى الإناث مثولة مباشرة من كفاءة الحياة الجنسية لدى المرأة ، كما أن له وظيفة بنائية أيضية (ميتابوليزمية) كذلك .

وهكذا نعود لنؤكد أن دراسة الجذور الغريزية والبيولوجية للعدوان وتطوره ينبغي أن تأخذ فى الحسبان كل مظاهر السلوك على سائر المستويات الأدنى فالأعلى .

كما نؤكد مرة ثانية أن الفروق بين الجنسين هى فروق بيولوجية دالة ، ولكنها فروق بداية مسيرة وليست فروق غاية ومصير .

ثانياً : تطبيقات باكرة ومتابعاتها^(٢٣) :

١ - لاحظت أن بعض الأمراض النفسية ، الدورية خاصة ، ذات المحتوى الفصامى (أخطر إبداع مرضى) تتناوب مع الإبداع الخالقى بوجه خاص ، كما لاحظت الملاحظة نفسها ولكن بدرجة أقل بالنسبة لحالات صرعية معينة (والتاريخ يشير لمثل هذا التبادل أيضاً) . وهذا ما جعلنى أفكر فى التكافؤ الوظيفى العكسى وراء هذا التبادل ، وأبحث عن البديل الثالث فى الفترات الخالية من الصورتين . وكان هذا البديل الثالث هو العدوان المباشر بصور مختلفة .

٢ - فى العلاج الجمعى كانت صور التعبير عن العدوان بمختلف أشكاله فى جو من « سباح » مسئول ينفى احتيال السادية الانشغافية ، وكان يصاحب هذه النقطة أحياناً علامات

متعددة ، رحت أبحث في طياتها عن بصيات هذه الدراسة عن العدوان والإبداع ، فاكشفت أنني لم أعرض لها صراحة بأى قدر من المباشرة ، وفرحت أنني لم ألزم بتحقيقها ، بل لعل نخبتي جانباً بعيداً عن ظاهر وصي بشكل أو بآخر .

لكن ثمة ملاحظات جديرة بالإشارة في بعض هذه الأعمال ، لا بد أن تدل على موقفى ، بقدر ما تنبه إلى تحديد مجمع الخلط المحتمل من جراء تداخل المستويات وغلبة المضامين الشائعة . وأورد بعض هذه الملاحظات التي رصدتها من خلال هذه المراجعة .

١ - إن احتواء عمل أدهم ما لمضمون يتحدث عن السلوك العدوانى ، على نحو ما أشرت إليه في قراءى لحفوظ في « ليالى ألف ليلة »^(٢٧) ، ليس دليلاً على علاقة إبداع هذا الكاتب في هذا العمل بالعدوان ، ولا هو يصف العمل بوصفه نابعاً من طاقة العدوان ، تماماً كما أن المحتوى الجنسى لعمل ما ، لا يشير إلى علاقة هذا النوع من الكتابة باستيعاب طاقة غريزة الجنس (قراءة في المنسى قنديل)^(٢٨) .

٢ - إن اختفاء السلوك العدوانى من عمل ما ، مثلاً أوضحت مباشرة في قراءة « الأفيال » لفتحى غانم^(٢٩) ، لا يستبعد زخم طاقة العدوان التي احتواها . إذ حركته باندفاع الاختراق ليحقق هذا العمل المنتمى للإبداع الخلاق ، بغض النظر عن خلو المضمون من صريح الفعل العدوانى ، كما أشرت في النقد .

٣ - إن سمات الكاتب الشخصية ، وخاصة فيما يتعلق بالجانب العدوانى فيها ، تكاد لا ترتبط مباشرة ، لا بنوع الإبداع (خالقى / تواصل) ، ولا بقدرته على تضمين عمله ما هو سلوك عدوانى صريح ، ففى حين بينت في قراءى لرباعيات نجيب سرور أن ثمة تناسباً طويلاً بين عدوانيته (شخصياً) وجرحه الهجوم الحاد المتلاحق الوارد في رباعياته هذه ، أشرت - على الجانب الآخر - إلى قدرة نجيب محفوظ (في ليالى ألف ليلة خاصة) على تحريك القتل الإيجاج والسلبى في كل اتجاه ، الأمر الذى يكاد يتناسب عكسياً مع دمايته شخصياً وسياحه .

٤ - ضبعت نفسى - شاعراً - متلبساً بوصف القتل بالفروسية^(٣٠) .

٥ - أما الملاحظة الواجب الالتفات إليها فيما يتعلق بحركة الإبداع في علاقته بالعدوان فهي ما يرتبط بإسهام هذا المنطلق في تفسير بعض ما يحيط بقضية الحدادة على نحو ما تتداولها الآراء نقداً ، قبولاً ورفضاً :

ذلك أن الأعمال المتميزة حقيقة وفعلها فيها يسمى الحدادة هي التي تنتمى إلى هذا النوع الخالق أكثر من غيرها ، مع الاحتراف الأمين بأنه لا يوجد تصنيف سهل يعرف هذا

بداية الولاية لإعادة الخلق الذاتى مرة أخرى ، مع اختفاء الأعراس^(٣١) .

٣ - في علاج بعض حالات اضطراب الشخصية من النوع النمطى (وخاصة الشيزيدى منها ، من النوع الرقيق الحساس بوجه خاص) كان الذى يتفجر من وراء هذه الرقة بعد المرور « بالمأزق العلاجى » في العلاج الجمعى خاصة هو طاقة هدوانية وافرّة ، لا يجلها إلا التغير الذاتى الجوهري ، أو الطاقة الثائرة المسئلة عما نعنيه بالإبداع الخلاق^(٣٢) .

٤ - أثناء الإشراف على عدد من الرسائل الجامعية المتضمنة لخطوات تتطلب الحسم بالرئى الشخصى بمعنى الترجيح الإبداعى لتفسير جديد ، أو لطرح الفروض ، من خلال معاشية فينومولوجية ذاتية ، كان الموقى الأول للباحث هو المعجز عن العدوان ، ويتميز أكثر أو يتميز أقل : الخوف من العدوان ، وكان تدريجى لطبقى لتخطى هذه الخطوة هو الممارسة لعبور هذا الخوف . وكان الباب الذى يفتح بالممارسة ليدخل منه التفكير الخلاق بعد المناقشة المغامرة المسئلة يتضمن رهبا من الحسم ثم انتصاراً مقدماً بما يشبه العدوان .

٥ - في خبرى الشخصية كان أهم ما ساعد على اتخاذ موقف نقدى مغامر من أى مقولة أو بحث أو معلومة مطبوعة أو شائعة أو مسلم بها مهما كان مصدرها أو قائلها هو اجتياز مرحلة الخوف من العدوان ، إلى مرحلة التمكن من العدوان ، وطمانيتى للقدرة على ممارسته بسيطرة مناسبة على حساب القديم لصالح الجديد والآخر فى آن واحد . وأعتقد أن مما ساعد على ذلك مباشرة التجربة الخبراتية ، كما تأكد ذلك من خلال ممارسة علاجية طويلة في مجال نوع من العلاج الجمعى الذى أمارسه ، والذي تمت أبحاث متنوعة في شأنه^(٣٣) ، ومن خلاله .

٦ - من متابعى لما يسمى الأبحاث الخاصة بالإبداع ، وخاصة تلك التى يستعمل فيها أدوات قياس القدرات الإبداعية ، مثل مقاييس الأصالة والمرونة والطلاقة والحساسية وما إليها ، توقفت كثيراً شاكاً في فجدرة هذه الأدوات على تحقيق هذا الغرض المطروح في هذه الدراسة ، وذلك لسيين أساسيين هما : أن مثل هذه الأدوات قد تساعد بدرجة متواضعة تماماً على قياس الإبداع الموهبة (أو التواصل) دون الإبداع الخالقى ، كما أن العدوان ، بوصفه طاقة كامنة قابلة لأن يتضمنها الإبداع الخالقى ، يكاد يكون غير قابل للقياس بمقاييس بمسدة من الالتحام الخبراتى (فينومولوجيا) .

ثالثاً : ملاحظات من المحاولات النقدية (الأدبية)

خلال السنوات العشر الأخيرة ، صدرت لى أعمال نقدية

المعلومات الناقصة وغير المتشكلة بعد ، فإن ذلك كان متعلقاً بالمحتوى أكثر من ارتباطه بحركية الإبداع ذاتها .

٤ - ثم انتهت بعد ذلك (سنة ١٩٨٥) إلى أن هذا التنشيط لمادة الإبداع لا يحتاج إلى مثير خاص ، سواء كان هذا المثير هو نقلة من مستوى توازن صحى أرقى أو استفاد أغراضه ، أو كان ضغطاً من غريزة أهملت أو كبحت ، أو كان نتيجة لعدم كفاية أو توازن جرحى الأمن والتوجس ، إذ وجدت أن التنشيط هو - أساساً - جزء لا يتجزأ من عملية بيولوجية دورية مستمرة ، تحدث تلقائياً كل يوم وليلة على الأقل في الدورة الليلية ، بما يشمل أساساً دورات الحلم / والنوم ،^(٣٧) وأن صور الإبداع تختلف باختلاف النتائج . ومن ثم فإن الإبداع هو دورة حياتية طبيعية لها صور مختلفة ، ليس أقلها إبداع الشخص العادى . ومن خلال ذلك تبين لي دور بعض المعلومات الناقصة التمثيل ، وكذا دور تنشيط الذوات الكامنة ، ثم دور تحريك مستويات الوعى في حركية النمو والإبداع . وتعتبر آخر فقد انتهت إلى أن ما يتنشط تلقائياً ودورياً فيصبح مادة الإبداع الأولية ليس هو - أساساً - ما أهمل أو كبحت (معرفة أولية مكبوتة - أرقى) مما لم تتح له فرصة الظهور للتعبير ، وأنه ليس مجرد الدفع الغريزى الباحث عن احتوائه في شكل أرقى ، كما أنه لا يتعلق بالضرورة بتناسب أو عدم تناسب جرحى الأمن والتوجس الأولين ، وإنما هو كل ما لم يتمثل مثلاً كاملاً (بيولوجياً) فمعجز من أن ينمى / يلتحم في كلية النمو ، فظل قلقاً ضالطاً يبحث عن فرصة جديدة مع كل تنشيط دورى قال ، ليجد مكانه الغائر في (واللتحم به) الكل النامى ، وقد أوضحت أن عملية الإبداع اليومى الجوى إنما هو دفع للنمو المستمر في هذا الاتجاه ، ولكنها قد لا تكون كافية لاستيعاب كل ما تنشط ، فظهر المحاولة في صورتها التشكيلية ناهجاً إبداعياً في وساد الوعى القائم ، حيث تجري عملية الجدل فالولاف برموز وتشكيل معلى ومسجل وقابل للتواصل مع الآخر .

٥ - ثم (سنة ١٩٨٦) ألقت وقارنت معاً المسارات المحتملة بين هذا التنشيط البيولوجى الدورى ، في الحالات العادية ، والجنون ، والإبداع ، وبيئت أنه بعد التنشيط المنتظم ، إما أن تقفل الدورة فيها هو عادى ، وإما أن يتهاى التنشيط بلا غاية إيجابية فيها هو جنون ، وإما أن يتم ولاف يستوعب هذا التنشيط في جدل بين سلب الجنون وتصعيد الإبداع في تكامل خلاق . وقد أدى ذلك إلى التمييز بين أنواع الإبداع البديل (الذى هو أقرب إلى ما أسميناه هنا الإبداع التواصل وليس مرادفاً له) ، والإبداع الفائق (الذى هو أقرب إلى ما أسميناه الإبداع الخالق)^(٣٨) .

النوع من الإبداع ، وخاصة في الشعر^(٣٩) . ولكن هذا لا ينفى أن هذا النوع من الإبداع الخالق الذى يكشف ، ويقتحم ، ويضيف ، ويغامر بأشكال جديدة ، ويخلق لغات وروى جديدة ، هو وارد في أشكال أخرى لا تنطبق عليها هذه التسمية بشكل مميز (مثل ما ظهر في دراسة الحرافيش لمحمود^(٣٧)) .

رابعاً : متابعة ومحاولة توفيق

في عمل سابق^(٣٣) أوجزت مراحل تطورى في النظر في قضية الإبداع في مراحل أربع ، أجد أنه من الضروري إعدادها في إيجاز يسمح بربطها بالمراجعة والتعديل التى انتهت إليه حالاً في هذه الدراسة الحالية عن العدوان والإبداع ، فقد تلاشت المراحل على الوجه الأتى :

١ - رأيت ابتداء (سنة ١٩٧٢) أن التنشيط للإبداع إنما يحدث في حالة أزمة الانتقال من مستوى أدنى للصحة النفسية إلى مستوى أعلى (نتيجة لإخفاق مرحلة التوازن الأدنى للصحة النفسية ، وذلك إذا استفدت المرحلة أغراضها ، أو أهملت ، أو نتيجة لجرعة رؤية زائدة ، أو لفقد التوازن البيولوجى ... إلخ)^(٣٤) . لكنى جاوزت الوقوف عند هذه المرحلة ، حيث كانت تمثل فكراً بعيداً عن الأساس البيولوجى ، مغفلاً الوحدات الأساسية للمعرفة البشرية وصورها التركيبية المختلفة ، ومهملاً طبيعة حركية العلاقة الإبداعية الجدلية المنتظمة وللتنظمة للوجود البشرى .

٢ - ثم افترت بعد ذلك من قضية الإبداع ، من خلال هذا البعد البيولوجى الأصح ، من مدخل غريزة العدوان (سنة ١٩٨٠)^(٣٥) (والجنس من زاوية أخرى) . وهذا هو ما ورد تفصيلاً في الجزء الأول من العمل الحالى بأقل قدر من التعديل .

٣ - ثم في دراسة مقارنة لرياحيات الخيام ، وجاهين ، وسرور (سنة ١٩٨٢)^(٣٦) ، انتقلت خطوة في اتجاه آخر ، مستلهماً المراحل الأولى للنمو النفسى ، فראيت أن الدافع للإبداع كما يظهر في نتائج بذاته قد يرتبط بجرعة مفرطة من « نفس الأمان » أو « فرط التوجس » أو « فبذبة التوازن » بينهما (الخيام وسرور وجاهين ، هل التوالى) . وقد وضعت المقابل لكل من هذه الاحتمالات مرضاً نفسياً بذاته ، أو عدة أمراض .

وعلى الرغم من أن هذه المرحلة قد كشفت عن إضافة دالة ، جاوزت « التوازن القدراتى » ، « والدفع الغريزى » (دون رفضهما) ، لتقتحم عمق أساس حركية « المعلومات » الصالحة للإبداع والملحة عليه ، وهى

المازق — المواجهة — المخرج

المخرج

وفي محاولة لتقديم موقف قد يستطيع الإلمام بأطراف القضية بدرجة تخفف قليلاً أو كثيراً من التناقض الظاهر، أ طرح آخر المحاولات للتأليف بين هذه المراحل على الوجه الآتي :

استطعت أن أحدد أن دراسة الإبداع الحيوي ونهض الإبداع كانت تركز - من حيث هي منطلق - على أحقية الشخص العادي أن يكون مبدعاً بالضرورة البيولوجية، سواء ظهر ذلك في صورة الإبداع اليومي (الحلم) ، أو الإبداع الخيالي (تطور الحياة وارتقاء النوع) ، ثم ليكن الإبداع المنتج رمزاً أو هيئاً قابلاً لأن يتلقاه آخر في شكل أحد صور الإبداع لا أكثر .

لكن دراسة المدون الباكورة قد ركزت على دور طاقة المدون في تحطيم القديم واختراق الوحي والتقدم نحو الآخر . ولا يظهر هذا أصح ما يكون إلا في نوع خاص من الإبداع المنتج رمزاً ، وهو ما أسميته الإبداع الخائلي ، وإن كان في الوقت نفسه هو دفع جوهرى في سائر الأنواع .

ثم جاءت الدراسة عن جدلية الجنون والإبداع لتربط بين مرحلة التنشيط التلقائي (دراسة الإبداع) وكيفية المحافظة على نتائج هذا التنشيط بمحاولة توظيف السباح لحركة التنشيط أن تبقى في الوحي أو قريباً منه ، ثم التأليف من ذلك ، اقتحاماً للوحي ، ثم إقداماً نحو الآخر .

أما الدراسات الأولى والوسطى ، اللتان أشارتا إلى حفز الإبداع من خلال فقد التوازن المرحلي بين مستويات الصحة أو في مراحل النمو (نقص الأمان - فرط التوجس) ، فإنها تشير إلى العمليات المساعدة في عملية التنشيط البيولوجي التلقائي من جهة ، وحركة الولاة الإبداعى من جهة أخرى .

وعلى ذلك ، نعود فنؤكد أن ثمة فرقاً ضرورياً بين التنشيط البيولوجي العادي اللازم لحركة المعلومات التي لم تتمثل في الكيان الكل ممثلاً كافياً ، والتفكيك الإرادي اللاحق والمواكب ، بخاصة تفكيك التركيب الجامد الذي يمكن أن يحول بين هذا التنشيط وإعادة التأليف .

وإذا كانت عملية التنشيط الأولى تنتمي إلى الإبداعية البيولوجية ، فإن عملية التحطيم والافتحام تنتمي إلى إيجابية المدون بدرجة مناسبة من الإراة الغائية والوحي الفاعل النشاط .

ويتعبير آخر فإن مرحلة الإمكانية البيولوجية المتاحة (في فعل التمتع والبسط / إبداع) ، لا تصبح ناعماً إبداعياً متميزاً ومرصوداً إلا إذا انتقلت إلى مرحلة الصباغة في جرة مكثفة مخرقة وكاشفة ، وإبرادة حاسمة وهي مشوش . وهذه المرحلة الأخيرة - مرة ثانية - هي التي تتطلب قدراً هائلاً من الطاقة المنتجة بالوحي والإرادة (وخاصة فيما أسميته الإبداع الخائلي أو الفائق) ، التي تكون قادرة على الحفاظ على جرة التنشيط حتى نهاية الإبداع المنتج .

وهكذا نرى أن طاقة المدون إنما تسهم أساساً في المساعدة على

المازق

ولا بد أنه قد وجبت الآن ضرورة مراجعة هذه الدراسة الباكورة من المدون من خلال المراحل اللاحقة خاصة . والتساؤل الذي يطرح نفسه بداية يقول :

إذا كان الإبداع فعلاً يومياً ، يحدث تلقائياً مع الإبداع الحيوي في النوم الحلم (الحلم) ، ومن ثم يصبح الشخص العادي مبدعاً بالضرورة ، وإذا كانت جدلية الجنون والإبداع - على مختلف مراحل العملية الإبداعية - هي الفصل الختامي في أى عملية إبداعية ، فما الحاجة إلى طاقة غريزية بكل هذا الدفق والدفع ؟

المواجهة

١ - لا بد أن نعترف ابتداء بصعوبة - أو عدم إمكان - وضع العملية الإبداعية ذاتها تحت مجهر البحث العلمى ؛ إذ كل ما هو متاح لنا هو : إما نألفها ، وإما مبدعها ؛ هذا فضلاً عن الوحدة الزمنية التي تستغرقها آخر مرحلة لازمة لانبثاق الإبداع ؛ إذ هي لحظة شديدة التكتيف شديدة القصر (لا نبالغ إذا قلنا إنها جزء من ثانية ، برغم حسد قياسها بهذا المقياس العادي من حيث المبدأ) . وقد تكون هذه الحقيقة في ذاتها هي التي تسمح بتتبع المداخل إلى العملية الإبداعية وتبرده ، مع اختلاف الرؤى ؛ الأمر الذي يؤدى إلى بعض التباين الظاهر .

٢ - لا بد من التدقيق في الأجنحة المستعملة في تناول هذه القضية المكثفة المعقدة ، فلا يجوز الخلط بين نهض الإبداع ، الذي يتمنى إلى جنود العملية الإبداعية ، ونتائج الإبداع ، علماً أو أدباً أو تشكيلاً ، أو بينهما وبين سيات المبدع ومواجهه وقدراته .

٣ - لا بد أيضاً من التمييز بين المنطلق إلى قضية الإبداع بوصفها أحد محاور الحياة لكل الناس (بل لكل الأحياء ، بلا استثناء) ، وتناولها في حدود العمل المبدع ناعماً متاحاً في أى مجال من مجالات المعرفة ، علماً أو أدباً أو تشكيلاً .

٤ - لا مفر من تصنيف الإبداع المنتج (رمزاً أو هيئاً) في أشكال متعددة ، متوازنة أحياناً ، متبادلة أحياناً ، مكثفة أحياناً ، ومتصاعدة (هيراركية) كثيراً ؛ فنعد البدايات (في دراسة المدون والإبداع) فرقت بين الإبداع الخائلي ، والإبداع التواصل ، وفي آخر ما نشر في هذا الصدد^(١) ميزت بين الإبداع الفائق والإبداع البديل ، فضلاً عن الإشارة إلى الإبداع المجهش ، ومحاولة تعرية الإبداع الزائف . وإجمية هذا التصنيف هي في تأكيد ضرورة التعامل مع كل نوع بجرعات مختلفة من التطبيق الممكن .

٧ - إن محاولة ترويضها بالتعليم الشرطى ، أو إبدالها بالإعلاء والتعويس السطحي بالنجاح والسيطرة ، هى وسائل مرحلية ، إن نجحت فنبغى أن نؤكد على طبيعتها المرحلية ، وإلا أعاقنا النمو فى النهاية .

٨ - إن التغافل عن حسابات غريزة العدوان وتأثيرها قد يكون مسئولاً عن الحروب والتمييز الطبقي المعلن والخفى بين الأجناس والطبقات الاقتصادية والاجتماعية والأديان ، الأمر الذى زادت مضاعفاته وتضخمته مخاطر ، بخاصة بعد تملك أدوات الدمار بلا حدود ، على نحو يهدد السلام البشرى بل بقاء النوع الإنسان أصلاً .

٩ - إن الحل المسئول يتطلب إعادة فهمنا لمراحل تطور الغرائز ، فيما بعد الإبدال والتسامى ، نتيجة لتألفها مع وظائف أخرى ، ومع بعضها البعض ، فى تصعيد مستمر .

١٠ - إن الإبداع الخلقى بمواصفاته الفائقة ، وخطواته المميزة ، من تحطيم وإعادة صياغة ، لم ما يترتب على ذلك من نبذ واضطهاد وإصرار وتجدد ، هو أقرب الصور للعدوان الحضارى مباشرة دون إعلاء أو إبدال ، ولكن بالمعنى التوافقى والولائى الأهل .

١١ - يبدو أن إتاحة الفرصة لحل هذا الإبداع بجراحات متزايدة ، ولإعداد متزايدة ، هو الوقاية الأولى من مخاطر الدمار الشامل فالانقراض ، التى تهدد وجود الإنسان فى مرحلته الحالية .

١٢ - إن توظيف طاقة العدوان فى الإبداع - بكل أشكاله ومستوياته - لا يتناقض مع نظرية التنشيط الدورى لأبجدية الإبداع ، ولا مع الجدلية الضرورية فى مواجهة نقيض الإبداع (الجنون السلبى التنازلى) .

١٣ - إن ثمة تعديلاً قد أصيب فى هذه المرحلة من تطور فكر الكاتب ، بحيث لا يحل من دور طاقة العدوان فى تحطيم القديم (مادام التنشيط الدورى يقوم بالتمتعة تلقائياً) ، لكنه يركز على قدرة طاقة العدوان على الاقتحام ، اقتحام طبقات الوعى للمبدع ذاته ، واقتحام استاتيكية السكون ، ثم اقتحام وعى المتلقى .

١٤ - إن دراسة أنواع الإبداع من منظور بيولوجى الجذور ، وظيفى المحتوى ، غائى الدفع .. سوف تفتح آفاقاً جديدة لبحوث تبين على تفرقة جديدة تسهم فى مسار الإنسان وتكامله ، ولا تركز على سماته وإتقاناته الطرفية ، فبرغم ما فى ذلك من إسهام إيجابى لا جدال فيه ، فإنه يحتاج إلى أن يستوعب فيها هوكل غائى أشمل ، فيوازن التضخم المنحرف المهدد لمسيرة الإنسان (٣٩) .

استيعاب التناثر (البيولوجى التلقائى) ، ومن ثم الحيلولة دون العودة الساكنة التى تمحو تلقائياً كل ما يتحده النبض الجهورى من حركية وتنشيط قادر على التهاوى فى الخلق والإبداع (عند كل الناس - من حيث المبدأ) .

وعلى ذلك يكون إسهام العدوان الإيجابى (فى الإبداع الخلقى بوجه خاص) ، كما جاء فى هذه الدراسة هو :

١ - العمل على تكثيف جرعة التنشيط لاختراق طبقات الوعى الذاتى ، وتأكيده الوحدة والتميز عن الآخر ، وتحمل التهديد بالفناء بوصفه أحد مخاطر عمق التغيير .

٢ - ثم يرتبط دوره أيضاً بالحفز لاختراق وعى المتلقى (وليس الاكتفاء بدغدغته) .

٣ - ثم إن الأمر يحتاج إلى مزيد من الطاقة للحيلولة دون التناثر (فى شكل إبداع بديل مبهض أو سلبى ، فى بعض صور الجنون والانسحاب والتجمد) .

٤ - وأخيراً فإنها (طاقة العدوان) تساعد على المثابرة لإكمال حركية الإبداع وصلتها وتصعيدها ، إلى أن يتم الناتج الإبداعى ، بخاصة النوع الفائق منه (٣٨) .

الخلاصة

ومن هذه المقدمة ، فالمراجعة ، نستطيع أن نخلص إلى ما يأتى :

١ - إن نظرية الغرائز بصورتها الجديدة من منطلق علم الإثنولوجيا قد عادت لتأخذ حلقها فى فهم سلوك الإنسان وتطوره .

٢ - إن التسليم بنظرية للغرائز يرتبط ارتباطاً مباشراً بتأكيد ورائة العادات المكتسبة (حتى لا يصبح الفصل بينهما تعويقاً لأى تخطيط مسئول لتطور الإنسان) .

٣ - إن غريزة العدوان أعمق وأكثر خطورة من غريزة الجنس ، ومع ذلك فهى لم تأخذ حلقها من الدراسة والبحث بالقدر المناسب .

٤ - إن الفرص المتاحة للتعبير عن العدوان فى حياتنا المعاصرة نادرة وواحدة بحيث تحمل إهمال دراسة هذه الغريزة خطراً أكثر تهديداً .

٥ - إن الصور المحورة للتعبير عن هذه الغريزة وتراكبها شديدة الخطورة ، لافتقار الإنسان إلى الجهاز المناسب الصالح للتحكم فيها مباشرة .

٦ - إن إنكارها - أو إهمالها - استسهالاً خطراً لا يتفق مع مسئوليات العلماء المعاصرين ، مهما كان التبرير مقنعاً تحت وهم أى أمل أخلاقى أو حلم مثالى .

(١٣) لم تذكر الجريمة ، وبخاصة جرائم العنف ، كالقتل والسلب بالإكراه ، لأنها تحدث عن الشكل المقبول اجتماعياً للمعدن . والجريمة غير مقبولة ، فهي مضادة للمجتمع بطبيعتها ، رغم أنها تعبير مباشر عن المعدن .
(١٤) كلا من ستور (Storr, A., (1970) (انظر القراءات) ، والفرد أدلر .
(١٥) يقول تيجرين : « . . . إن القاعدة أن كل الأنواع قد نجحت في تحقيق النصر دون أن يقتل أحدها الآخر . وفي الحقيقة أنه حتى مجرد إسالة الدماء يعد حدثاً نادراً فيما بينها . والإنسان هو النوع الوحيد الذي يمارس القتل الجليهي ، الوحيد ذو الوضع الناشئ في مجتمعه » .

(١٦) لاحظ كلمة « العود » : الأمر الذي يحتاج إلى الجئة ذاتها حتى يتحقق ذلك في أمان كاف .

(١٧) معظم أنواع العصاب ، وربما اضطراب الشخصية من النوع السيل trait personality disorder هو الأقرب إلى هذه المقابلة . وكان هذا هو اهتمام فرويد الأول . وهو ما يفسر اهتمامه بالعصاب - أكثر من الذهان - بشكل خاص .

(١٨) الفصام ، واضطراب الشخصية من النوع النمطي Personality pattern disorder هو الأقرب لهذا المستوى .

(١٩) هذه المرحلة تحتاج إلى تفصيل لا يمكن أن يستوعبه هذا البحث . ثم إن ما يهم في هذا البحث في المقام الأول هو عرض الحل الصحي النمطي للانطلاق المعدن ، وليس الصورة المرضية لمضاعفات كبه .

(٢٠) قد يكون موقف سافرن من جسيم الآخر هو موقف مبدع بالضرورة ، من هذا المنطلق على وجه الخصوص .

(٢١) الأصل اللغوي لكلمة المعدن Aggression وهو graditad حيث gradus تعني خطوة Step ، في حين تعني ad تجاه Towards . وهذا يعني - كما قال - التحرك إلى أمام Moving Forward . وفي اللغة العربية نجد مادة « عدا » من أكثر المواد اختلافاً وتوتراً في السياقات الكامل . وعموماً فإنها لا تسعدها التقدم إلى أمام ، حيث : عدا عدواناً : (يفتح العين والذال) جرى وأضر ، وهذا عدواناً (يضم العين وفتح الواو) ظلمه وتجاوز الحد . وكان اللغة العربية قد جعلت لهذا الفاصل بين المعدن الذي هو تقدم ، والمعدن الذي هو اعتداء ، فرقاً كبيراً جلياً حدوداً معينة .

(٢٢) يحس الرخاوي (١٩٧٥) : تحرير المرحلة وتطور الإنسان : نظرة بيولوجية . المجلة الاجتماعية النفسية ، ١٢ ، العددان ٢ - ٣ .

(٢٣) ذكرت غالبية هذه التطبيقات كما هي مصاحبة للمحاولة الأولى في كتابة هذه الدراسة عن المعدن والإبداع ، ولم أضف إليها إلا الإشارة إلى بعض الذكريات اللذين نبها منها ، وأجرى في كل من كلية الطب بجامعة القاهرة ، والأدب بجامعة عين شمس ، وكذلك الفترة - ٦ - بشأن ما يتعلق بالنمط ووسائل التحقيق وأدواته .

(٢٤) وقد أوضحت هذه الملاحظة بفرض الفرضية على إحدى طالبات ، فقامت بعمل رسالة دكتوراه في الطب النفسي ، تبحث الفقرة بين مظاهر المعدن السلي والإيمان في مسار العلاج الجمعي .
عزة البكري : ظاهرة الاكتئاب والمعدن في العلاج النفسي الجمعي ، رسالة دكتوراه ، كلية الطب ، جامعة القاهرة ١٩٩٠ (غير منشورة) .

(٢٥) ولقد تحقق ذلك في البحث المشار إليه في الملمش السابق حالاً ، بقدر ما تحقق في بحث آخر في مجموعة العلاج الجمعي نفسها .
نجلة النحراري ، (١٩٨١) دراسة إكلينيكية في بعض حالات البارافانيا من خلال أعراضها (محاولة توضيحية) . رسالة ماجستير . كلية البنات ، جامعة عين شمس .

(١) لعل من التكرار الذي لا مفر منه أن أشير إلى النمط الفينومينولوجي الذي تصدر عنه هذه الدراسات المتلاحقة ، بوصفها في بذرة التجربة مشاركة إيجابية ، وليس ملاحظاً واحداً لحسب ، مع تعدد أشكال المشاركة بين الممارسة المهنية ، والمراجعات العلمية ، والإنتاج المبدع في الأدب على مستوييه الإنشائي والتفلسفي .

(٢) يقول آرثر كوستلر Arthur Koestler .. إننا لو تتبعنا الخط المجنون الذي سار عليه تاريخ الإنسان فإنه قد يظهر أن هناك احتمالاً كبيراً أن هذا الكائن المائل Homo Sapien ليس سوى مخلوق بيولوجي شاذ ، ناتج من خطأ واضح في عملية التطور . ويقول في موضع آخر : إن ظهور القشرة المخية الجديدة Neocortex (في الإنسان) هي لثالث الوحيد في التطور الذي أعطى نوعاً من الإحياء عضو لا يعرف كيف يستفيد من استعماله .

(٣) يخص هذا البحث أساساً بالمعدن بين أفراد الجنس نفسه Intraspecies دون سواه .

(٤) وكان الموقف أضيق بالنسبة لفريز الموت Thanatos والحياة Eros (الحب / العشق / البقاء ...) .

(٥) عند إريك فروم أربع عشرة لبلة من التباين غير إسكيمو الأرض المحفراء (مثل تباين الإنكاس Isos والباشجيس .. وغيرها) من عددهم المجتمعات لا تتصف بالمعدن التحطيمي أصلاً .

(٦) يذهب بعض السلوكيين (مثل ج. دولارد وزملائه) إلى حساب المعدن ببساطة أحد مظاهر الظاهر للإحباط أساساً .

(٧) نعمن لمحفلة إزاء استعماله كلمة كربية offensive لأي أثر بيولوجي ، حيث إن العيب الذي جعله كربية ليس في وجوده وإنما في انفصاله عن الكل .

(٨) رغم دعم لورنز لفكرة فرويد من وجود فريزة خاصة بالمعدن فإنه ذهب - كما نحاول التأكيد هنا - إلى أنها فريزة تحترم الحياة بشكل ما ، في حين ذهب فرويد إلى أنها أقرب إلى التحطيم والموت .

(٩) ولعل هذا ما حاول أليسون فيكسسون تأكيده في حديثه عن الغضب والمعدن (وهو يرافف ببنيها) في قوله : إن الغضب .. هو جزء لا يتجزأ من الحب ومن كل الدوافع والتحفيزات ضد الموت والقوى المهددة . وإضافة إلى هذا فإن هناك شيئاً صحياً وقيماً في المعدن : هو أنه جزء من كل الأساليب الإبداعية . (وهو لم يذكر كيف كان ذلك ، وهذا ما سنحاول الوصول إليه في نهاية البحث) .

(١٠) في حديث إريك فروم عن المعدن بما هو تأكيد للذات Self Aggression ، حاول أن يقدم المعدن بوصفه خطوة أساسية (ضد النكوص بما هو خطوة رجوعية) .

(١١) يحس الرخاوي : دراسة في علم السيكوبالوجي ١٩٧٩ (شرح سر العلمية) دار خطوة للطباعة .

(١٢) كما يمكن الرجوع إلى عرض إريك فروم (المحلل النفسي الحديث ، في كتابه « تفريخ عدوانية الإنسان ») لتطور وجهة نظر فرويد في نظرية العدوانية والتحطيم Freud's Theory Aggressiveness and Destructiveness في تسلسل واضح منذ عدها أولاً (ثلاث مقالات في الجنس ١٩٠٥) جزءاً من المكونات الفرائزية Component instincts لفريزة الجنس ، ثم أخذ يشك في وجودها بما هي فريزة مستقلة (حالة هانز الصلبر سنة ١٩٠٩) حتى أعلنها مستقلة في « ما فوق مبدأ اللذة ١٩٢٠ » دون اقتناع كامل ، وكيف قرعاً ابتداء بما أسماه فريزة الموت ، أي أنه نظر إلى فاعليتها السلبية والتعطيمية أساساً . وظل يستعرض التطورات التالية حتى قرب وفاته ١٩٣٨ ، حيث أكد أخيراً .. إن العدوانية بصفة عامة هي ظاهرة غير صحية ، وهي تؤدي إلى المرض (لاحظ استعمال عدوانية Aggressiveness وليس عدواناً Aggression التي نادراً ما كان يشير إليها ، والتي هي موضوع بحثنا هذا) .

تسمح باستيعاب هذه الطاقة في مختلف أشكال الإبداع ومراحله ومستوياته .

(٣٩) لا تستند هذه الدراسة على نصوص معينة بقدر ما تستأنس ، في السياق ، بمقتضيات من قراءات مواكبة . لذلك فضلت أن أحفظ بالمراجع الأولية كما أثبتت في العمل في صورته الأولى ، لا بوصفها مراجع محدثة ، بل بوصفها إطاراً علمياً متداخلاً مع الأوعية التي نشأ فيها هذا الفكر . فهي قراءات مواكبة ، ولكنها ليست جوهراً يرجع إليه ، بحيث تظل الأطروحة في موقعها نفسه حتى لو رفعتها منها الدعم المتكثف . ولا أود أن أسن بذلك سنة لا أوائل على تعميمها ، لكنني متمسك بحقي - حالاً - في ذلك . وبالإضافة إلى ذلك فإن ثمة قراءات لا غنى عنها بما تقتطف منها ، بحيث أحسب أنه لا يمكن الحوار مع ما جاء بهذا العمل بغير الإلمام الكلى بكافة جوانبها .

ومن أهم تلك القراءات الموصى بها :
سيجموند فرويد : « ما بعد مبدأ اللذة » ، ترجمة محمد عثمان نجاني ، دار المعارف ١٩٦٦ .

يحيى الرخاوى : « تحرير المرأة وتطوير الإنسان : نظرة بيولوجية » ، المجلة الاجتماعية القومية ، المجلد الثاني عشر (العدد ٢ ، ٣) ١٩٧٥ .
— : « دراسة في علم السيكولوجي » ، دار الغد للثقافة والنشر ١٩٧٩ ، القاهرة .

— : الإبداع المحوى ونشأ الإبداع . فصول ، المجلد الخامس ، العدد الثاني ، ص ٦٧ - ٩١ .

— : جدلية الجنون والإبداع فصول ٦ ، ٤ ، ١٩٨٦ : ٣٠ - ٥٨ .

Alliso, C.C. (1972) Guilt, " Anger and Cad " . New York: The Seabury Press .

Arieti, S. (1976) " Creativity : The Magic Synthesis " New York : Basic Books

Corning, W.C. (1975) " Violence Depends on your Point of View " ,

Dyal, J., Corning, W. & Willows, D. (1975) " Readings in Psychology : The Search for Alternatives " . New York: Mc Graw-Hill Book Company .

Fromm, E (1973) " The Anatomy of Human Destructiveness " . New York : Fawcett Crest .

Storr, A. (1970) " Human Aggression " New York: Atheneum Publisher .

(٢٦) — (١٩٧٨) مقدمة في العلاج النفسي الجمعي : عن البحث في النفس والحياة . القاهرة : دار الغد للثقافة والنشر .

(٢٧) القتل بين مقامى العيادة والدم : قراءة في ليالى ألف ليلة لتعريب مصطفى . الإنسان والتطور ، عدد ١٩ ، من ١٢٢ - ١٥٦ .

(٢٨) — (١٩٨٧ ، ١٩٨٨) : قراءة نقدية في « بيع نفس بشرية » لمحمد المنسى فتنديل . الإنسان والتطور ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٩٨ - ١٢٦ .

(٢٩) — (١٩٨٣) الموت .. الحلم .. الرؤيا : دراسة في رواية الأفيال لغتحي خاتيم . الإنسان والتطور ، ١٥ : ١٠٨ - ١٣٦ .

(٣٠) يحيى الرخاوى : من قصيدة رثاء الضجر (لم تنشر بعد) : القتل لعل فارص ، ما أشعل النار الحياة تُفجر الوعر المضمَر بالمعلم . [لكنَّ منَّ السم لي نبض الكلام ، قتل جبان] .

(٣١) الأمر النثر عانيت منه في قرائل لشعر أحمد زوروز ، ولم أهد إليه ثانية صجراً رخوفاً . يحيى الرخاوى (١٩٨٦) .

مواشى وهواجس حول شعر أحمد زوروز . القاهرة ، أبريل ، عدد ٥٨ ص ٧٨ - ٧٩ .

(٣٢) يحيى الرخاوى : عذابات الحياة وضلال الخلود (الموت والتخلق في حرايش تسحب مخلوط) . « فصول » ، المجلد التاسع . العدد الأول والثاني . أكتوبر ١٩٩٠ : ص ١٥٣ - ١٨٨ .

(٣٣) يحيى الرخاوى جدلية الجنون والإبداع : فصول ٦ ، ٤ ، ١٩٨٦ : ٣٠ - ٥٨ .

(٣٤) — (١٩٧٢) : مستويات الصحة النفسية على طريق التطور الفردي ، في : حيرة طبيب نفسي ، دار الغد للثقافة والنشر ، القاهرة ص ٢٠٣ .

(٣٥) — (١٩٨٠) العدوان والإبداع . الإنسان والتطور ، ٣ : ٤٩ - ٨١ .

(٣٦) — (١٩٨٢) رباعيات ورباعيات : « قراءة في الحليم ومرور وجاهين » ، دراسة مقارنة لما غفله الرباعيات الثلاث من موقف شيزوئيدى وموقف بارانويى وموقف اكتئاب على التوالي . الإنسان والتطور ، ٤٥ - ٩٨ .

(٣٧) — (١٩٨٥) . الإبداع المحوى ونشأ الإبداع . « فصول » ، المجلد الخامس ، العدد الثاني ، ص ٦٧ - ٩١ .

(٣٨) إن الدعوة إلى استيعاب الملون في حركة الإبداع لا يمكن أن تقتصر على تنمية المواهب ، أو الحفز على الإنتاج الإبداعي ، بقدر ما نشر وتوصي بضرورة خلق محيط من الحرية والحركة والمحاولة في مجالات الحياة كلها ،

محمّد

خصوصيات الابداع الشعبى

نبيلة إبراهيم

« ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خص بها قوماً دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباد الله فى كل دهر » .
(ابن قتيبة - الشعر والشعراء ، ج ١ ص ٦٢ - ٦٣)

« الناس لا يجمعون على ناقص أو مقصر فى الجودة ، أو غير مبالغ فى بلوغ المدى فى النفاسة » .

(الفارابى - ديهان الأدب ، ج ١ ص ٧٤)

يبدو الحديث عن « الإبداع الشعبى » للوهلة الأولى غريباً وربما كان متبرأً ؛ فقد ظل الفكر النقدي على مدى الزمن وإلى يومنا هذا لا يتحدث عن الإبداع - إذا عرض له - إلا منسوباً إلى الفرد المبدع . ومع مضي الزمن ، وتواتر هذا الفكر استقرت فى الأذهان فكرة أصبحت من المسلمات مؤداها أن الإبداع نشاط فردي ، ينشأ عن تجربة فردية . ونحن نتحدث عن الإبداع الشعبى ، الذى هو إبداع جماعى بالضرورة ، تنشأ مشكلة ذات وجهين : الأول يتعلق بتحليل الإبداع من خاصيته الفردية ؛ والثانى يتعلق بكيفيات هذا الإبداع وخصوصياته . وليس من هدف هذه الدراسة مطلقاً أن تنفى فردية الإبداع الأدبى والفنى بعمامة ، ولكنها تسمى إلى تأكيد ظاهرة الإبداع الفردى . ومن هنا فإننا نواجه فى هذه الدراسة صعوبة أولى فى مواجهة فكر مستقر . وصعوبة أخرى فى ارتداد مجال لا أقول إنه مجهول كلية ، ولكنه ظل مهملاً لما يكتنفه من شكوك .

١ - حتمية التعبير الشعبى

ترجع حتمية التعبير الشعبى إلى أنه يعد المكون الأساسى فى حضارات الشعوب ، وإذا كانت الحضارة ظاهرة اجتماعية محلية ، فلأن التعبير الشعبى بكل أشكاله ونماذجه اللغوية وغير اللغوية لا يُثبت وجوده إلا وهو متمركز فى الزمان والمكان المحليين . وتعد اللغة المحرك الأول لكل حضارة ؛ لأنها هى التى تشكل مجموعة النظم الإشارية التى يصطلح عليها الناس فيها يختص بكل وجه من وجوه حياتهم . ولهذا فإن اللغة الطبيعية تحتل مكان الصدارة فى الاتصال البشرى . ولا يمكن أن تختب اللغة ، بوصفها نظاماً إشارية ، ما لم تكن متغلغلة فى البنية الحضارية ، كما أنه لا يمكن لحضارة أن تعيش ما لم تكن مفصصة عن هويتها فى بنية اللغة الطبيعية .

وتعرف الحضارة بأنها حسيطة من الذكريات التى تعبر عن نفسها فى شكل نظم فكرية تكشف عن كنهها فى كل مظاهر الحياة اليومية ، وفى حسيطة المعارف المتواردة التى تحدد الممنوع والمطلوب فيه قولاً وفعلًا ، وفى كل شكل من أشكال الإبداع التى تفهمها الجماعة وتكتشف فيها أبعاد إغرائهم للمحدود فى حياتهم ، واللا محدود فيها وراء أفقهم المحسوس^(١) .

وإذا فهمنا الحضارة بهذا المعنى فإننا نرتب على ذلك النتائج التالية المرتبطة بالتعبير الشعبى ونؤكد حتميته :

أولاً : إن الحضارة ظاهرة اجتماعية ، وهى أساس بناء المجتمع ونظمه . ولا تستبعد حضارة دور الفرد ، بشرط أن يكون هذا الفرد عضلاً للجماعة ومثراً لتراثها ، أو على الأقل حافظاً عليه .

ويتم هذا من خلال مسارات ثلاثة : المسار الأول ، هو الذى يسمح بالإضافة الكمية للمعارف الجديدة لتغير الأزمنة . والمسار الثانى ، هو الذى يعاد فيه توزيع محتوى النصوص على الأشكال الجديدة ، بحيث تتداخل فيها وتتألف معها ؛ فالمناصر الأسطورية ؛ حل سبيل المثال ، يعاد توزيعها فى أشكال جديدة من القص لتسهم فى خلق إبداعي جديد .

وأما المسار الثالث فهو الذى يلغى جوانب من القديم ليحل محلها ما هو جديد ؛ فمن أهم سمات الثقافة الشعبية أنها يتحتم نسيان بعضها من أجل خلق ما هو جديد ، وذلك تلبية لطبيعة الإنسان الذى يسعى دائماً إلى التغير والتجديد . لذا كان المهلد الفكرى والاجتهادى لم يعد ملامحاً لرواية السير الشعبية — مثلاً — حل نحو ما كانت تروى من قبل ، فإن العقل الجمعى سرعان ما ينسى رواية هذه السير لحساب نمط آخر جديد من القص .

ونخلص من ذلك إلى أن التراث الشعبى عملية طبيعية تتسم كل الانتهاء إلى العملية الحضارية ؛ فهو لم يوضع وضعاً ، وإنما نشأ من خلال عملية معقدة ، تتراكم فيها المعارف الحياتية والكونية . وهذه المعارف تظل تنقى وتفرل حتى تستقر فى تشكيلات فنية ذات قيم إشارية عالية ، ويتم جمالية شديدة الخصوصية . ولا يتم هذا إلا من خلال اتفاق جماعى سرى وضفى ، بحيث يصعب مراقبته أو تسجيله . وبسبب كل هذا فنحن نتحدث عن حتمية التراث الشعبى الذى يشبه حتمية الفرائز . والفرق بين الفرائز والتراث الشعبى ، أن الفريزة ثابتة ، وأما إن تركت دون كبح أو تنظيم كانت تعمل هدم للإنسانية . أما التراث الشعبى فهو أكبر عامل حل تنظيمها وتحديد المعايير اللازمة لنشاطها وسلوكها .

لقد مضى زمن كان ينظر فيه إلى التراث الشعبى على أنه إغراز الطبقات المسخرة من الشعب ، ودعماً ما يزال لهذه النظرة أثر فى تفريق التراث الشعبى . ولا يعد هذا قصوراً فى فهم طبيعة التراث الشعبى فحسب ، بل فى مفهوم الحضارة بصفة عامة . حل أن هذه النظرة تغيرت حل مستوى العالم نتيجة التطور الذى حدث فى العقود الأخيرة فى مناهج العلوم بصفة عامة ، والعلوم الإنسانية بصفة خاصة . ولم يكن التراث الشعبى بصفة عامة ، والأدب الشعبى بصفة خاصة ، بمنأى عن التأثير بكل ما هو جديد فى هذه الدراسات . ومن هنا كان التطلع إلى ضرورة الاهتمام بهذا التراث لا بوصفه إغراز الطبقات المسخرة ، بل بوصفه ملكية قومية ، لكل فرد فى المجتمع فيها نصيب .

٢ — خصوصية التعبير الأدبى الشعبى

يقول « بروب » فى كتابه « نظرية الفولكلور وتاريخه » : « إن الفولكلور (وهو يعنى به فى هذا المجال ، الأدب الشعبى) يمتلك عدداً من الملامح الخاصة التى تختلف اختلافاً حاداً عن الأدب الفردى ، إلى درجة أن مناهج دراسة الأدب الفردى تعجز عن حل كل مشاكله »^(١) .

ثانياً : إن الحضارة تنصب حل حصيلة الماضى الذى ثبت فى شكل النظم الراسخة فى حياة الجماعة ، اللغوية وغير اللغوية . وقد نجد من يتحدث من بناء حضارة مستقبلية . واستعمال لفظ حضارة فى هذه الحالة يكون من قبيل المجاوزة ، إذ لا يعنى ذلك سوى خطة عمل ذات أهداف مستقبلية . فإذا أضفنا خطة العمل هذه فيها بعد ، حصيلة يمكن أن تضم إلى رصيد الذكريات الماضية الراسخة ، فإنها تعد عندئذ إضافة حضارية .

ثالثاً : إن الحضارة بوصفها نظاماً إشارية ، لابد أن تترجم فى النهاية إلى نصوص ؛ فاللغة فى النهاية هى التى تنتقل ، وهى التى تترجم إلى معنى تفهمه الجماعة وتتبدل ؛ ومن ثم يكون النص حل الدوام قابلاً للفهم وإعادة الفهم ، كما يكون قابلاً للإضافات المتتالية^(٢) . وهذا هو السبب فى أنه ليس هناك حضارة من الحضارات لم تسجل من خلال اللغة فى أى صيغة من الصيغ المعروفة فى التعبير الجمعى . وقد تكون الكتلة الحجرية المشكلة فى شكل بناء أو تمثال مكوناً من مكونات الحضارة ، ولكن هذا التشكيل الحجرى لا يصل مغزاه إلى فكر الجماعة إلا إذا صاحبه اللغة ووضعت فى قلب الأحداث التوضيحية أو الأسطورية . وهذا يصبح اللغة هى السجل الحضارى الذى يصل الماضى بالحاضر .

رابعاً : إن حركة الجماعة فى إطار حضارتها تكون وفقاً لقيم موضوعية بهم الجماعة بمرسها ، وليس وفقاً لرغبات ذاتية . والفرق كبير بين الرغبة والقيمة ؛ فالأولى تنبع من داخل الإنسان بدافع حاجات « الأنا » الخاصة ، ولهذا فإنها قد تكون بعيدة عن الحق والعدل ؛ أما الثانية فهى تكتشف من الخارج ، وقد تكون مضادة للرغبة الذاتية . ومعنى هذا أن الحضارة تؤسس حل مجموعة من القيم الموضوعية التى يفرزها الحس الجمعى والفكر الجمعى ، وليس حل مجموعة من الرغبات التى لا تلبى إلا حاجات مؤقتة . وإلى هذه القيم الموضوعية تنتمى القيم الأخلاقية والدينية والجمالية ، وهى تمثل مجموعات الأعمدة الثلاث التى تقوم عليها كل حضارة من الحضارات ، وهى مجموعات الأعمدة الثلاث التى يقوم عليها التعبير الشعبى^(٣) . وكيف لا ، وهى الأعمدة التى تحدد التوازن بين العقل والروح حل المستوى الفردى والجمعى معاً .

وبخلاصة القول إن الحضارة التى يعد التعبير الشعبى مكوناً أساسياً لها ، نظام آلى يحكم جمع المعلومات فى ضمير الجماعة وينظمها ويحفظها فيه حتى يكون لها استمراريتها ودوامها . وهناك مظهران لهذا الدوام : دوام النصوص فى الذاكرة الجماعية ؛ ودوام الشفرة . ومن الممكن أن تعيش النصوص والشفرة معاً ، ولكنه فى كثير من الأحيان تبقى النصوص ويختفى الشفرة . فالحكايات الخرافية ، حل سبيل المثال ، ماتزال تحكى حتى اليوم وإن خابت عنا شفرتها التى كانت ملازمة لها فى زمن تاريخى محدد . وهذا يعنى أن حياة النصوص أطول أمداً من نظم الشفرات . حل أن النصوص القديمة تظل تستقبل مع تنقلها عبر السنين بطبيعة الحال إضافات جديدة . وهنا يحدث ما يسمى بالامتلاء الحضارى للنصوص .

وأول ملامح هذه الخصوصية أن الألفب الشعى يعتمد ، بوصفه وسيلة اتصال جمعة ، على المشافهة ، فإذا وصل النص إلى حد تثبيته كتابة ، ترتب على هذا أمران مهمان : الأمر الأول أن عملية نقل النص الشفاهى إلى نص مكتوب لابد أن تتم على يد من عاش واستوعب حضارة الكلمة المكتوبة ، ولابد أن يستغلها في نقل النص ونشره ، لا عن طريق الاستماع إليه ، بل عن طريق القراءة . وهذا معناه أن النص لا يصبح وسيلة اتصال بين راو وجمهور من المستمعين ، بل يصبح متصلاً بالقارىء على نحو مباشر ، وهى الوظيفة التى يقوم بها أى نص مكتوب .

والملمح الثانى أن النص المكتوب قد يتيح الفرصة للرواة مرة أخرى لاسترجاع عملية الرواية الشفاهية ، وذلك عندما يكف النص الشفاهى عن أن يؤدى دوره فى عملية الاتصال الجمعى لتغير الظروف التاريخية كما سبق أن ذكرنا ، وعندما يمكن أن يستعين الراوى بالنص المكتوب فى القيام بعملية رواية أخرى . على أنه إذا حدث هذا ، فإن النص لا يورث كمالاً كما كان يورث من قبل ، بل لابد أن يتعرض لعملية الاعتزال أو التطوير على نحو ما ؛ فقد يحدث عزل لبعض أحداثه لتروى بمفردها ، وقد تتغير بعض الأحداث تغيراً كاملاً ، وقد يورث فى صيغة لغوية جديدة ، كأن يتحول النص كله إلى صياغة شعرية خاصة . وكل هذه المتغيرات تعيشها اليوم فى رواية سيرة متقبلة من السيرة العربية للرواية وهى السيرة الملالية . فإذا شاعت هذه الروايات الجديدة واستقرت ، فإنها تستقل عن النص المكتوب ، ويصبح لها كيانها الخاص بها بوصفها وسيلة اتصال جماعية ، تقوم مرة أخرى على المشافهة .

وكل هذا يؤكد أن النص الألفب الشعى لا يتمتع بكيته الحى إلا إذا أدى دوره بوصفه حامل تواصل شفاهى بين الجماعة .

وهنا نقف وقفة مع موضوع الشفاهية لثرى أثرها فى خصوصية النص الشعى . يناقش « والتر أونيغ » فى كتابه المهم عن « الشفاهية والكتابة » أهم حاسة السمع فى عملية التوصل من سائر الحواس الأخرى . ويتخلص مزاياها فيما يلى :

أولاً : إن الصوت سر الحياة ؛ وإذا لم يكن هناك صوت فهناك صمت ؛ وحياة الشعب حركة وصوت . والصوت هو وسيلة الاتصال المعرفى بين الأنا والآخر . وكلما قويت الطاقة التى تصحب الصوت ، كانت فعاليته أكبر بالنسبة للمستقبل ؛ فعلى قدر ما تكون طاقة الإرسال تكون فعالية الاستقبال . ومن هنا استخدم فى وصف عملية الاتصال الشفاهى مصطلحا الشحن input والتفريغ out put اللذان يستخدمان فى نظام المعلومات فى الحاسب الآلى ؛ فالحاسب الآلى لا يعطى من المعلومات إلا بقدر ما أودع فيه ؛ وهذا ما يحدث معكوساً فى عملية الاتصال الشفاهى ؛ فعلى قدر ما يخرج من المرسل ، تكون حصيلة الدخول إلى المستقبل (المتلقى) .

وهناك قيمة أخرى للصوت تتمثل فى علاقته الخاصة بالزمن ؛ فالصوت يستغرق مسافة زمنية ثم ينتهى فتنتهى معه مسافته الزمنية . ولكن هذا لا يعنى أن الزمن توقف ؛ فالزمن دهمومة لا

تتقطع ، وسيظل الصوت مقترناً به ما بقيت الحياة ؛ فعلى الرغم من أن الصوت ينتهى مع مسافته الزمنية فإنه قابل لأن يسترجع كلما كما يسترجع الزمن ؛ فالإنسان الشعى قد تتور الرغبة فى داخله لاسترجاع موال سبق له أن سمعه ، فهو عندئذ يفتنه إما لنفسه أو لنفسه ولغيره . وقد يجد الرغبة فى أن يجد على أسباع غيره حكاية أو مثلاً شعبياً ، أو غير ذلك من أشكال التعبير الشعى .

وهنا يتمثل الفرق الجوهرى بين الكلمة المسموعة والكلمة المكتوبة ؛ فالكلمة المسموعة تسترجع بناء على رغبة من داخل الإنسان نفسه ؛ أما الكلمة المكتوبة فإن استرجاعها لا يتم إلا عن طريق رؤيتها مكتوبة مرة أخرى ، فإذا استعان الإنسان بذاكرته فى استرجاعها ، فإنها تكون قد تحولت عندئذ إلى صوت مسموع داخلياً^(١) .

على أن استرجاع الكلام المسموع يكون أسهل كثيراً ، ويكون الدافع الداخلى أقوى ، عندما يكون هذا الكلام قد صيغ صياغة فنية تقوم على الإيقاع والتشكيل منفردين أو مجتمعين ، ليخرج عن تجربة جمعة مخزنة بهم الجماعة . وهذا هو السر فى ولرة أشكال التعبير وتنوعها فى الإبداع الشعى ؛ إذ هى بمثابة الطاقة الهائلة التى تقف وراء المعلومة لتضمن وصولها إلى هدفها .

وكل هذا يؤكد أن الشفاهية جوهر عملية الاتصال الجمعى ، وينوبها لا يكون هناك تعبير جمعى أو مشاعر وقهم جمعة . وفضلاً عن هذا لا يكون هناك استمرار للتراث ، مع ما يتضمنه مفهوم الاستمرار من تجديد وخلق مستمرين .

وفى هذا المجال يعقد « أونيغ » مقارنة طريفة بين بعض الحواس المسئولة فى كثير أو قليل عن أداء عملية الاتصال الجمعى ، ليهت أن أكثرها كفاءة بطبيعة الحال هى حاسة السمع . فحاسة البصر لا ترى إلا السطح ، وهى لا تنفذ إلى العمق إلا بقدر محدود ، ولا بد عندئذ أن تثير العين اتجاهها . ومعنى هذا أن العين لا ترى فى الوضع الواحد إلا ما يقع فى مجال بصرها ، فإن شامت أن ترى غيره فلا بد أن تتغير من اتجاهها .

وبالمثل فإن حاسة اللمس لا تلمس إلا السطح ، فإن شامت اليد أن تلمس ما هو أعمق من السطح ، لم تستطع الوصول ، مهما كانت قدرتها ، إلا إلى مدى محدود للغاية . وفضلاً عن هذا فإن ما تنجزه حاسة السمع وحاسة اللمس على المستوى السطحى والمستوى العميق لا يخصص إلا صاحبها .

وبالمثل فإن حاسة الشم ترتبط كل فرد على حدة بعالمه الخارجى . فإذا حدث أن كانت الاستجابة جماعية لشم رائحة قوية تمثل خطورة ، مثل الدخان ، فإن الاستجابة الجماعية فى هذه الحالة تكون آتية ، وليس لها علاقة بعملية التواصل الحضارى الجمعى المستمر .

أما حاسة السمع فتتمتع بكفاءة استقبالية لا تبلغ مداها أى حاسة أخرى ؛ فهى تستقبل - دون عناء - الأصوات القريبة

وأول ما يثير بصدد هذه القضية، قضية مجهولية المؤلف، ارتباطها كلية بعملية انتشار النص ونموه عن طريق الشفاهية. فالنص للمجهول المؤلف بعد سلكية عامة للشعب، فإذا راقه، لأنه يؤدي وظيفة ما في حياته، حرص على ترديده. ومع التردد المستمر يكون النص عرضة للتغيير الذي يتدخل فيه بشكل أو بآخر الرواة للبدعون الذين يمدون بمثابة أجهزة استقبال حساسة للتغيرات العصر واحتياجات الجمهور النفسية والاجتماعية، وما تتطلبه هذه التغيرات وتلك الاحتياجات من تشكيلات جديدة، ووسائل فنية جديدة.

وهنا يقف النص الأدبي الشعبي مواجهاً في خصوصيته النص الأدبي الفردي، فالنص الفردي يتمتع بالثبات لأنه يكتب ويظل حبيس الورق، ومن ثم لن يكون عرضة للتغيير، ولا بد أن يتعامل معه القارىء على هذا الأساس. ولكن القارىء حر في أن يفهمه كيفما شاء، ولهذا تتعدد القراءات مع ثبات متن النص.

أما النص الشعبي فهو أولاً مجهول النشأة، كما أنه لم ينشأ فجأة منفصلاً عما قبله من النصوص والمعارف الشعبية المتراكمة عبر عصور طويلة. ولهذا فإن النصوص الأدبية الشعبية، على الرغم من اختلافاتها الشكلية، شديدة الصلة بعضها ببعض، فقد يكمل بعضها بعضاً في سياق الفكر الكل المتكامل، وقد يفسر بعضها بعضاً، كأن يكشف عن أصول اللغة الإشارية الممتلئة في أحياق التاريخ.

هناك إذن اختلاف جوهري بين النص الفردي والنص الشعبي. وهناك وجه آخر للاختلاف، وهو أن العلاقة غير المباشرة بين النص الفردي والقارىء تقابلها علاقة مباشرة، بل علاقة مواجهة، بين مؤدى النص والمستمع إليه. وكل مؤد يعلم أنه يؤدي رواية أخرى لنص قيل من قبل، كما أنه يعلم أنه لا يملك حق التسلط لفرض روايته، ولهذا فإن المستمع الذي يمكن أن يكون راوية من بعد، حر في أن يغير هذا النص كذلك. على أن هذه الرغبة في تغيير النص لا تولد لديه إلا نتيجة تضاعفه مع الرواية التي استمع إليها.

وكل هذا يؤكد أن النص الشعبي حركة مستمرة مع حركة الحياة، فكل ما يطرأ على الحياة الاجتماعية من تغيير، وكل ما يستوعبه الشعب من أفكار إزاء هذا التغيير، لابد أن يجد صدىه في حركة النص.

ويؤكد هذا أن النص الشعبي، على سبيل المثال، لم يثبت عند لحظة معينة. وكل لحظة ينشأ جديداً لابد أن تكون له صلة مباشرة أو غير مباشرة بالنمط السابق عليه. فإذا كانت الأسطورة تعد أقدم الأشكال القصصية الجمعية، فلماذا بعد أن تغير المجال الفكري والاجتماعي للملام للعصر الأسطوري، تحللت الأسطورة وتركت آثاراً من موضوعاتها ورموزها في القص الذي حل محلها، وهو الحكايات الخرافية، أو حكايات السحر والجان، كما يروق للبعض أن يسميها، بل إنها تركت آثارها في نموذج البطولة في هذا العصر.

والبعيدة، والأصوات السطحية وذات المعنى. وهي ليس لها الحيز في ذلك؛ فالأصوات جميعها، البعيدة والقريبة، والسطحية والعميقة، وكل الأصوات مع اختلاف درجاتها، تصب في الأذن صبا، على نحو يجعل الإنسان على النوم، على صلة بالملحود واللامحود، وبالعالم كله الذي يحيط به^(١).

لذا كانت العلاقة بين المرسل والمستقبل في التعبير الأدبي الشعبي تقوم على الشفاهية، أي على الكلام الذي يصل إلى السمع، فإن هذا يعني أن عملية اتصال كل فرد بما حوله تتم في أهل درجاتها. وعلى سبيل المثال، فعندما يقوم الراوى بإداء دوره في توصيل النص إلى الجماعة المستمعية إليه، فإن أذان هذه الجماعة تستقبل صوت هذا الراوى ضمن مؤثرات صوتية أخرى؛ فحركة الحياة وما يعج بها من أصوات لا تكف من حولها. كذلك يصل إليها بين الحين والآخر أصوات بعض المستمعين للشعبي لعملية الرواية، وقد يصل إليها أصوات صادرة من الطليعة نفسها. وكل هذا يؤكد أن عملية الرواية الشفاهية تجعل المستمع يعيش الموقف الحيوي في كليته، وليس في جانب واحد محدود منه؛ إذ ليست الأصوات سوى شغرات تترجم إلى وقائع الحياة بكل أبعادها.

ولم يفت «أونج» أن يحدد كذلك مقارنة سريعة بين وسيلة الاتصال الجمعي الطبيعي عن طريق السمع، ووسيلة الاتصال التكنولوجي التي تقوم على السمع كذلك، ويمثلها جهاز التلفزيون؛ إذ قد يتصور أنها يؤدها غرضاً واحداً هو الاتصال الجماهيري. والواقع أنها تختلفان كل الاختلاف؛ فوسيلة الاتصال التقنية تنظم المعلومات وفقاً لإرادة متحكم فيها، وليس للمستمع دخل في ذلك^(٢)، في حين أن المؤدى الشعبي يضع في حسابه أولاً رغبة المتلقي عنه، والمجال الفكري والاجتماعي الذي يعيشون فيه ويتفاعلون معه؛ وهو حرص كل الحرص على أن يصل بعمائة الاتصال إلى أهل درجة من الإثارة والفاعلية، ولا يظل دوره؛ ولهذا فهو يعد الاستجابة الفورية للمتلقى علامة على نجاحه في تحريك عملية التلقي، وفي وصول الرسالة إلى هدفها، أي إلى نفس المتلقى. ومن ثم فهو يحرص على الإبقاء على درجة الاستجابة حية لدى المتلقى منذ اللحظة التي يبدأ فيها عملية الأداء حتى نهايتها، ومعنى هذا أن عملية الاتصال الطبيعية لا تسير في اتجاه واحد، بل في اتجاهين متوازيين من المؤدى إلى الجماعة الشعبية؛ ومن الجماعة الشعبية إلى المؤدى. وهذا ما لا يمكن تحقيقه مع وسيلة الاتصال التلفزيوني، التي ثبت في اتجاه واحد، من المرسل إلى المستقبل.

٣ — خصوصية التأليف في الأدب الشعبي.

وترتبط بالشفاهية خصوصية ثانية للإبداع الشعبي بصفة عامة، هي أنه مجهول المؤلف. ولئن نقف لتناقش هذه القضية التي كثيراً ما أثبتت، لأنها من وجهة نظرنا حقيقة مؤكدة. وما يحتمل في هذه الخاصية هو مدى تأثيرها في الإبداع الأدبي الشعبي.

الأخير . ومع ذلك نظل للحكاية الخرافية خصوصيتها وجعلها
المنفصلة عن الأسطورة .

ثم تعود الحكاية الخرافية وتترك بصيائها في غط قصصى شمسى
آخر بعد لصيقاً بمشكلات الحياة اليومية ، ولكنه كذلك يتطلع إلى
الحكاية الخرافية ليستمد منها جزئيات ينسج منها تشكيلاً جديداً .

ولذا كنا ننسب هذه الحركة الفنية المتراصة في هذا المجال إلى
الفن نفسه ، فهذا من قبيل المجاز ، فحركة الإبداع المتغيرة
للمستمرة لا بد أنها تتم غطية من خلال فكر شمسى فعال يتلمس عقول
الأفراد المبدعين . وهذا الفكر الشمسى الفعال هو المستول كذلك
عن حركة تغير اللغة مع استجاباتها لكل متطلبات الحياة . ومع
ذلك فنحن نقول ، من قبيل للمجاز كذلك ، إن اللغة كالن حي
يتفاعل مع الحياة ، ويتغير مع تغير الحياة ، ويفاجئنا بين الحين
والآخر بالفاظ تعد علامات دالة على مشاغل الناس النفسية
ومتابعهم في الحياة .

وربما كان أهم سؤال يطرح في مجال التأليف الأدبى الشمسى ،
وهو السؤال الذى كثيراً ما راود دارسى الأدب الشمسى وحاولوا
الإجابة عنه بشكل أو بآخر ، هو : كيف يصل الإبداع الأدبى
الشمسى قبل شيوخه إلى هذه الدرجة من الإتقان في الصنعة الفنية
والجملية من ناحية ، وفي الأداء اللغوى للمعنى الدقيق الذى يريد
توصيله من ناحية أخرى ؟

وطبعي أن مثل هذا السؤال لا يطرح في حالة الإبداع الفردى ،
حيث تواجه حقلاً واحداً مفكراً ومسؤولاً وحده عن تركيب الكلام
في حبكة بعينها . وعندما يتلقى القارىء هذا العمل ، فإنه يقوم
بعملية تفكيك لتركيبه اللغوى ليرى كل جزئية من جزئياته في
فاعليتها الخاصة ، ثم يعود فيربط بينها ليصل إلى وحدة النص
الدلالية والجملية .

وإذا كان هذا الإجراء نفسه يقع في تحليل النص الأدبى
الشمسى . فإن السؤال الذى يسبق ذلك مازال مطروحاً ، وهو :
من المسئول عن هذه العملية ، بخاصة إذا كنا قد اصطلمنا على أن
التعبير الشمسى ملكية جماعية ؟ إذ كيف يصل النص من تلقاء نفسه
إلى هذا الحد من الإتقان في الصنعة اللغوية ؟

ليس من سهيل سوى أن نفترض أن النص الشمسى لا ينشأ
مكتملاً دفعة واحدة ، بل يتعرض لعملية تمحيص دقيقة ، بحيث لا
يخرج إلى الجماعية إلا وهو مستوف لكل شروط النص الفن ، وكأنه
كائن حي لا يظهر للناس إلا في كامل هيئته ، وعندئذ يعلن عن
نفسه ليلف الناس من حوله .

فالأمثال الشعبية - حل سهيل المثال - لا تلعب إلا مكتملة في
بنيتها الموسيقية والفنية والمعنوية ، فقد نسمع المثال الذى يقول :
« ممالك مال ابنك ينشال ، عمكشى ، ابنك مشى » ، أو المثال
الأخر : « الحشيش قال للمسيار : فلفتى . قال له : لو كنت شفت
الدق الل فوق دماهى كنت علرتنى » - ونشعر بالارتياح لهذا التأليف
الصوتى بين : مال وينشال ، عمكشى ومشى ، فلفتى وعلرتنى .

وقد يدفع هذا الارتياح الباحث لأن يبحث في الصيغة البلاغية
والموسيقى الصوتية اللتين سيج فيها اللان . والواقع أن الشعب لم
يسمع بالصيغ البلاغية ، ولا هو يعرف عنها شيئاً . ولكنه يدرك ،
على نحو تلقائى ، أن صياغة المثال لا بد أن تتوفر على ما يبرى
بحفظها وترويضها لتستمر في أداء وظيفتها الجهرية ، وهى التنبيه على
الدوام إلى جوانب النقص في الناس والحياة ، وأن ذلك ينبغى أن
يقدم في تشكيلات فنية تفوق الحصر .

وهنا يتحتم علينا أن نسلم بما قاله ابن قتيبة من أن منكة الشعر
والبلاغة نعمة من الله أنعم بها على عبده جميعاً وفي كل الأزمنة .
ولهذا يظل المعنى يندود في عقول الجماحة ، وتظل هى تعبر عنه
بالكلام العادى المألوف إلى أن تأتى اللحظة التى يلبس هذا المعنى
فيها ثوباً جمالياً خاصاً ، وعندئذ تتلفه الجماحة ، لا لأنه يقول المعنى
الذى قالته من قبل مرات ومرات ، بل لأنه في هذه المرة يقول المعنى
في قالب سحرى . ولا يأتى هذا السحر من التألف الصوتى بين
الكلمات المتجانسة : مال ، ينشال ، عمكشى ، مشى ، فلفتى ،
علرتنى ، فحسب ، بل يأتى كذلك من دقة التوفيق بين القيمة
الجملية والظنية في تشكيل الصورة من الألفاظ المختارة ، فعل قدر
كفاءة القيمة الجمالية تكون كفاءة الوظيفة الظنية .

ولهذا فقد يملكنا العجب من هذه الحركة الإبداعية المعبرية
التي يمارسها الحس الشمسى حين ينظر إلى عملية تأليف نراها في
حياتنا العادية مروراً ولا نكاد نلاحظ إليها ، مثل عملية دق المسبار في
الحشب ، فهو يلتقطها ويعزها عن وظيفتها الجهرية ليوظفها في
تشكيل يحمل دلالة جديدة تعمد معقولة الإنسان للحياة في صورة
دالة . ولقد تم هذا بكل بساطة بخلق هذا الحوار الذى ينضح
بعذاب الحشب والمسبار ، وبلاستخدام الدقيق لكلمتى « فلفتى » و
« علرتنى » لما لها من إيحاء قوى في الاستعمال اليومى . ومن خلال
ذلك استطاع المثال أن يبرز المفارقة الطريفة بين مفهوم يرفع شكواه
إلى قاهره ، ثم يكتشف أن كليهما مفهوم ، لأن هناك طرفاً ثالثاً
قاسماً ومتسلطاً يتصد أن يدفع أحدهما دفماً إلى قهر الآخر . ولا
مفر عندئذ من أن يتم التصالح بينهما لأنه لا أحد منها يملك دفع
القهر عن نفسه ، فضلاً عن أن يدفعه عن الآخر .

ونخلص من ذلك إلى أن حس الجماحة الجمالى لا يسمح بشيوع
نص إلا إذا اكتملت كفاءته الفنية ، وكان مؤهلاً للقيام بالوظيفة
المنوطة به في حياة الجماحة الشعبية .

ونستطيع أن نقول الآن بكل اطمئنان ، إن الفوضى والتشتت لا
يمكن أن يحداه طريقهما إلى النص الأدبى الشمسى الذى أثبت وجوده
واتسرها بين الجماحة . فالنص الشمسى الذى تتحدد وظيفته بمحاربة
فوضى الحياة وتشتتها ، يرفض أن يكون هو نفسه مجالاً للفوضى
والتشتت .

ونسوق مثلاً آخر يؤكد هذه الظاهرة ويبرزها وضوحاً ، فهذا
جزء من موال يحكى معاناة من نوع آخر ، فيقول .

جل حده ألم تحت الجمل يذرى
لا الجمل يقول أه ولا الجمل به دارى
دارى على بلوتك ياللى ابتليت دارى .

لكى يشيع فيها بينها بعد ذلك ، لا يمكن أن يصل إلى هذه المرحلة إلا بعد أن يصبح صيغة أدبية مكتملة ، فإن السؤال الذى يرتب حل هذا كله بالضرورة يتعلق بالمفردات الجمالية aesthetic devices ، المرتبطة كل الارتباط بهذه الخصوصيات . ويمكننا أن نلخص المفردات الجمالية للنص الأدبى الشعبي فيما يلي :

أولاً : إن التعبير الأدبى الشعبي لا يعكس الواقع على نحو مباشر ، بل ينحرف انحرافاً شديداً عن هذا الواقع^(٨) . ويتم هذا من خلال حركة اللغة في مستوياتها الإبداعية ، وحركة الأحداث ، وحركة الشخص ، وهذا هو سر السحر في الإبداع الشعبي ، فعالم الإبداع الشعبي لصيق بالواقع ، ولكنه شديد التعلق باللا واقع ، وهو قادر على أن يخرج بين الحقائق الوجودية للصيغة بعالم الإنسان الشعبي ، وحقائق العالم الآخر كما تصورهما الخيال الشعبي وفقاً لموروثاته ، وللذوايق النفسية الجمعية . وعندما يختلط العالمان لا بد أن يجرى من الأحداث ما هو غير مألوف في عالمنا الواقعي . وسوف نتوسع فيما بعد في علاقة الواقع باللا واقع في التعبير الشعبي .

ثانياً : لا يتعامل النص الشعبي مع الشخص بوصفها مثلاً لتهاج بشرة تشترك في بعض خصائصها الجسدية وملامحها النفسية والفكرية ، بل بوصفها أمثلاً مثلاً لأوضاع اجتماعية ، فهناك الملك والفقيه والغنى والغنى والاحقر . الخ . ولهذا فإن الشخصية تتزحزح من عمل إلى آخر . ويرتبط على هذا أن الحكاية الشعبية لا يرجع تفردا إلى تفرد شخصاً ، بل إلى تفرد أدوار هذه الشخص . ونحن نستخدم هنا مصطلح « الأدوار » ، لا « الأفعال » ، لأن الدور أكبر من الفعل ، وهو أكثر ملاءمة للشخصية النمطية التي تمثل وضعاً اجتماعياً . وبناء على ذلك ، فإن كل حكاية تعد حلقة في سلسلة طويلة من الحكايات ، بل إن هناك من يرى أن أي نص أدبي شعبي ، سواء أكان قصصاً أم لم يكن ، يعد حلقة ضمن حلقات النصوص الأخرى .

ثالثاً : حيث إن التعبير الشعبي يقوم على التوصليل المباشر ، وحيث إن حصة التفرغ من جانب الراوي لا بد أن تتكافأ مع حصة الشح ، فإن هذا التعبير ينبغي أن يتسم بالبساطة ، التي لا تمنى السطحية بحال من الأحوال .

فالقصة ، على سبيل المثال ، لا يقدم من الشخص إلا ما يقوم بدور أساسي في حركة القصة ، فليس هناك في القصة الشعبي شخص ثانوية ، كما هو الحال في القصة الفردية ، تضيئ مزجاً من البعد الاجتماعي أو المكان ، وإنما يقوم كل شخص بدوره الأساسي دوراً زيادة على ذلك . ولهذا فإن الشخص المناوئة أو المساعدة للبطل تقوم بدور أساسي ، شأنها شأن البطل . ويرتبط على هذا أن القصة الشعبية لا يعنى بالملاقات الإنسانية المعقدة ، أو الحوار في الأبعاد النفسية ، أو التعليقات الاستراتيجية التي تصدر عن أنا القاص أو الشخص الأخرى .

ويرتبط على هذا كذلك أن المكان والزمان لا يقومان بوظيفتهما المألوفة في القصة الفردية عندما يبرز دورهما في تعميق الشخصية

فكلمة « دارى » تقع في لب المشكلة المراد إبرازها ، ولذلك فهي تحتل الصدارة في صياغة الموالم ، وهي تمثل كذلك محور التشكيل الموسيقى فيه ، فالكلمة تأتي في نهاية كل سطر لتغلق معناه وتختتم وزنه الموسيقى . ولنا أن تصور الحمل الثقيل الذى يحمله الجمل فوق ظهره الذى يعانى مسبقاً من الألم . لنذكر أن الجمل يعانى من ألين شديدين في آن واحد ، ألم الجسم نفسه ، وألم الحمل الضاغط على تلك الأم . حل أن هذا لا يمثل جوهر المشكلة ، بل إن المشكلة تقع في أن أحداً لا يرى مصدر الألم ولا يتم بأن يراه . وأن للجمل أن يستصرخ الناس حتى يحسوا بألمه ؟ وبهذا تكون كلمة « مذارى » الأولى قد حققت دلالتها . ثم تأتي كلمة « دارى » في السطر الثاني لتصيف جديداً إلى الكلمة الأولى ، فالجمل الذى هو أقرب الناس إلى الجمل ، وأكثرهم حرصاً على سلامته ، لا يدري كذلك شيئاً من ألم جله . وإذا كان الأمر كذلك ، فليدار الإنسان ، الذى هو صنو الجمل ، بلوته ، لأن كشفها قد يزيد من ألمه ، ولن يجد أحداً يحس به وإن يكن أقرب الناس إليه .

وبهذا تكون كلمة « دارى » باستخدامها الثلاثة قد حققت وظيفتها الجمالية ، في الوقت الذى عبرت فيه بدقة عن معاناة الإنسان الشعبي على نحو يدفعنا إلى القول بأنه ليست هناك كلمة أخرى يمكن أن تكون أكثر توفيقاً في هذا الموالم من هذه الكلمة بتصوراتها المختلفة . وفضلاً عن هذا فإن الشيء المألوف العادى ، وهو الجمل الذى يحمل حملاً ثقيلاً ، قد تحول من المعانى إلى المدرك ، ومن المدرك إلى التعبير الجمالى الذى ربط بين الحياة والكون ، وبين الجسمي والمعنوي ، وبين الجزئي والكل .

ونخلص من كل هذا إلى أن الإبداع الأدبي الشعبي ، شأنه شأن الإبداع الفردى ، يخضع للاختيار التعمد والصف والحدف والإضافة ، إلى أن يصل إلى الصيغة المثالية التي يثبت عندها . والفرق بين الإبداعين يتمثل في أن الأول يخضع لإرادة الفرد الواحد وفوقه ، في حين يخضع التعبير الشعبي لإرادة الجماعة التي لا بد أن تعلن من قبولها للنص الأدبي قبل شيوخه ، وذلك إذا رآته موافقاً للثقافة الثقافية ، وحسها الجمالى ، واحتياجاتها النفسية .

٤ — خصوصية جماليات الإبداع الأدبي الشعبي :

إذا كنا قد سلمنا بأن الإبداع الشعبي حتمي ، أى أنه أشبه بالظواهر الكونية الحتمية ، وإذا كنا قد سلمنا بأنه لا بد أن يعتمد على المشاهدة ، على أساس أنها الوسيلة المؤكدة لفهم سيرورة النص الشعبي من ناحية ، وتأكيد شميته من ناحية أخرى ، وإذا كنا قد رأينا أن النص الشعبي الذى تعترف به الجماعة أولاً ، ثم تدفع به

وهناك من يتخذ من هذه الخصائص الشكلية للتعبير الشعري حجة لأن يضع التعبير الشعري في الرتبة الدنيا من حيث القيمة الجمالية . وربما اتسمت هذه النظرة بالقصور إذا ما ارتكزت على المقارنة بين الأدب الفردي المكتوب والأدب الشعري الذي يقوم أساساً على المشاهدة ، وإذا نظرت إلى التعبير الشعري منفصلاً عن وظيفته الأساسية ، وهي أن تصل الرسالة إلى المتلقي على نحو فوري وفعال في الوقت نفسه ، بحيث تجعله يراجع موقفه من حياته الاجتماعية من ناحية ، وموقفه الأنطولوجي من ناحية أخرى ، أما إذا أخذنا في الحسبان هذين العاملين ، وهما أن الأدب الشعري لا يمكن أن يخضع لمواضع الأدب الفردي المكتوب ، وأن له وظيفة عملية إلى جانب الوظيفة الجمالية في حياة الجماعة ، تأكدت حيثة القيمة الجمالية لهذه القوانين الشكلية ، إن صح لنا أن نسميها قوانين .

فالقانون الإضافي في النص الأدبي الشعري يجعل كلاً من راوي النص ومستقبله في مستوى واحد من البت والاستقبال السريع . ولهذا لا بد أن يكون النص حركة منسبة لكليات تقال ، أو أحداث تحكى ، على نحو متتابع ، حتى تصل للعلومة في نهاية النص إلى كل المتلقين بوصفهم كياناً موحداً . إن مستقبل النص الشعري ليسوا بمثابة حاصل جمع $1 + 1 + 1$ ، كما يحدث في حالة مستقبل النص الفردي ، بل هم حاصل ضرب $1 \times 1 \times 1$ ، فهنا كثرت الأحاد فإن الحصلة في النهاية هي « واحد » . وهذا هو مفهوم « الجمجمة » التي تفرص النصوص الشعرية والتعبير الشعري بصفة عامة إلى التمسك بها ، وإذا لم يحدث هذا انهار مفهوم وحدة الجماعة الشعرية من أساسه .

ليست هناك إذن وسيلة أبلغ لتوصيل النص للجماعة الشعرية من نظام السرد المتصل . فضلاً عن هذا فلا يمكننا أن ننكر ما للحكي من متعة في حد ذاته ، مهما جد من أشكال في تبليغ الرسالة النصية . وهذا هو السر في استمتاعنا بالنصوص الأدبية القديمة وبعض القصص التقليدية وغير التقليدية الذي يتبع أسلوب الحكى ، ثم استمتاعنا بقراءة النصوص الأدبية الشعرية المدونة مثل ألف ليلة وليلة ، والسيرة الشعبية .

وقانون البساطة مطلوب كذلك في عملية التوصيل الجماهيري . والبساطة ليست مرادفة للتسطيح الذي لا يحرك الفكر أو المواطن ، بل هي ضد التعقيد والغموض الذي يتطلب من القارئ قراءة النص أكثر من مرة ، مع إعمال الفكر في الربط ، ومحاولة إيجاد مخرج للغموض من خلال التأويل أو التفسير . إن متلقى النص الشعري يستمع إليه مرة واحدة في الجلسة الواحدة . ولهذا لا بد أن يصل النص كاملاً إليه بكل ما يحمل من شغرات تخص نظام الجماعة ، وما يحمل في الوقت نفسه من متعة جمالية . وإذا لم يحدث هذا بسبب غموض النص أو تعقيد ، انقطعت عملية التوصيل .

وهذه حكاية قصيرة سمعتها بنفسى من أحد الرواة تؤكد بساطة النص الشعري لا تسطيحه . وتحكى هذه الحكاية أن « الكلاب

وتعميق علاقتها النفسية بها معاً أو بكل منهما على حدة . وإنما يقوم الزمان والمكان في القص الشعري بدورها التجريبي فحسب ، فهما مرتبطان بمكان وقوع الحدث وزمانه ، فإذا انقضى الحدث انتهى دورهما .

رابعاً : يميل التعبير الشعري في عمومه إلى استخدام الأسلوب الترابطي من طريق أسلوب الإضافات additive أكثر من استخدامه للأسلوب التفرعي subordinate^(٨) ، فالجمل في القص الشعري - على سبيل المثال - متراسة ومتراصة برباطة يواو العطف أو بكلمة « وتبعين » . وهذا تراص الجمل بحيث يفضي الحدث إلى الآخر ، دون عودة إلى الحدث الأول . وبذلك تصبح الحكاية مجموعة من الإضافات التي تبدأ من نقطة وتنتهي عند نقطة ، دون أن يحدث في مجرى الأحداث تفرعات للحدث الواحد ، فالأحداث جميعها رئيسية ، وهي تقف على قدم المساواة من الأهمية .

وقد يتسع مفهوم الإضافة في القص ليشمل توليد الحكاية من حكاية ، وهذا تضاف إلى الحكاية الأم مجموعة أخرى من الحكايات ترتبط بها وتستقل عنها في الوقت نفسه . وهذا يحدث في حكايات ألف ليلة وليلة على نطاق واسع كما هو معروف ، وكذلك في السيرة الشعبية العربية ، وعلى نطاق أضيق في القص الشعري القصير .

وكما يستخدم أسلوب الإضافة في القص يستخدم - على نحو آخر - في المثل الشعري المعروف بكثافة لفته وتركيزها بصورة فائقة . فالمثل الشعري يتكون من جملتين رئيسيتين على الأقل ، أو من جملة رئيسية وأخرى فرعية . وعلى الرغم من أن هذه الأمثال تستخدم أدوات الإضافة ، فهي تستخدمها بهدف آخر مغاير بهدف إحداث التراكمات . فالمثل الذي يقول : « قالوا أبو فصادة يهجمن القشدة برجليه ، قالوا كان بان عليه » ، وكذلك المثل : « تخاصنى في زفة ، وتصالحني في حارة » ، تبدو الإضافة فيها في تسلسل الأحداث تسلسلاً منطقياً ، ثم تأتى أدوات العطف وهي الفاء المضمرة في المثل الأول ، والواو الصريحة في المثل الثاني ، لتعملنا أن التركيب من النوع الإضافي . وعلى الرغم من ذلك فإن الإضافة هنا ليست إضافة التراكم بل إضافة المفارقة ، فالجزء الثاني من المثل لا بد أن يرد عملاً بالمفارقة ، بهدف إبراز مفارقات الحياة ، وهو الهدف الأول من المثل الشعري .

خامساً : ويرتبط بمفهوم الإضافة الميل إلى التكرار . والتكرار وإن كان يبدو لأول وهلة أنه شكل من أشكال الإضافة ، إذ هو في حد ذاته حذث وقع في زمن آخر ، فهو إذن يضاف إلى الحدث الأول ، فلا يجوز أن يلتبس بالمفهوم السابق للإضافة ، وهو إحداث تراكم في الأحداث عن طريق التسلسل الطبيعي لها ، وإنما يعد التكرار نوعاً من « الإفاضة » ، وربما كان هذا المصطلح أكثر مناسبة من مصطلح الإضافة . فالبطل يقوم بالتجربة ثلاث مرات ، وهو يخفق في المرة الأولى ، وكذلك في المرة الثانية ، ثم ينجح في المرة الثالثة . وقد يتوزع التكرار بين ثلاثة أشخاص ، فالأول يقوم بالتجربة ويخفق ، والثاني يقوم بها ويخفق كذلك ، والثالث يقوم بها ويصحح .

البلدى ، وهو مصطلح شعى للكلاب الضالة ، اجتمعت ذات يوم وتساءلت : لماذا تلقى الكلاب الرومى ، وهو مصطلح شعى للكلاب التى تلقى العناية الفائقة من أصحابها ، فهم يعتنون بكلها وصحتها ونظافتها ، فى حين أننا نتجول فى الشوارع ليل نهار ، ونبحث عن طعامنا فى القمامة ، والناس جميعاً ينفرون منا ؟ ولما أصههم الجواب ، قرروا أن يكتبوا رسالة إلى سيدنا سليمان ، الذى يعرف لغة الحيوان والطيور ، تحمل مؤالهم هذا علمهم يجهلون الرد الشافى عنده . ثم وضعوا الرسالة المخطوطة فى خاتم كلب وكلفوه بحملها إلى سيدنا سليمان . حل أن الكلب لم يعد بالرد حتى اليوم ، وما تزال الكلاب الضالة تنتظر الرد . ولهذا فإن كلاب الحى عندما تقابل كلباً غريباً تلتف حوله وتشم مؤخرته ، لعلها تجد معه رد الرسالة .

فالحكاية من الناحية البلاغية استعارة تمثيلية ، ويمكن أن تعد حكاية تعليمية تفسر ظاهرة كرمية ، هى شم الكلاب بعضها بعضاً عندما تلتقى .

ومع أن الإنسان الشعى لا يمس هذه المسميات البلاغية ، فهو لا يظن أنه قد زحزحت الواقع إلى واقع آخر لا يقل فى مرارته ومفارقاته عن واقعهم . وحل الرضم من أن الشفرة تصل إليه على هذا النحو غير المباشر ، فإنها تصل إليه بدون حائق ، لبساطة الشكل ، ولكنها مشحونة فى الوقت نفسه بطاقة فكرية وشعورية تجعله يتساءل سؤال الكلاب الضالة : متى يصل الرد على هذه المشكلة المستعصية ؟

وأسلوب التكرار يعد وسيلة جمالية ثالثة مهمة فى عملية الاتصال . وقد درست جماليات التكرار على مستوى النصوص المختلفة ، الشعرية وغير الشعرية على السواء ، فكل أشكال التعبير الأدبى تستخدم أسلوب التكرار بمهارة فائقة : فى الشعر يتكرر المعنى فى تشكيلات متنوعة ، وكل تشكيل منها يعد إضافة للمعنى ، وفى القصص تتكرر الأحداث محقة إضافات راسية وأفقية .

وتتضح جماليات التكرار الثلاثى أكثر ما تتضح فى نصين فى القرآن الكريم : النص الأول يرد فى سورة الأنعام (الآيات ٧٤ - ٧٨) ، وذلك فى قوله تعالى : « وكذلك نرى إبراهيم ملكوت السماوات والأرض وليكون من الموقنين . فلما حن عليه الليل رأى كوكباً قال هذا ربه ، فلما أفل قال لا أحب الأفلين . فلما رأى القمر بازغاً قال هذا ربه ، فلما أفل قال لئن لم يهين ربه لأكونن من القوم الضالين . فلما رأى الشمس بازغة ، قال هذا ربه ، هذا أكبر ، فلما أفلت ، قال يا قوم إنى برىء مما تشركون . إنى وجهت وجهى للذى فطر السماوات والأرض حنيفاً وما أنا من المشركين » (١١) .

فالمبارات تتكرر فى النص القرآن ، ومع كل تكرار ترد الإضافة اللغوية التى لا ترد فى المرة السابقة . فإذا قال إبراهيم فى المرة الأولى ، « لا أحب الأفلين » ، فإنه يضيف فى المرة الثانية إلى النص السابق : « لئن لم يهين ربه لأكونن من القوم الضالين » . أما فى المرة الثالثة فقد حسم إبراهيم أمره ، وأعلن موقفه فى قوله : يا قوم

إنى برىء مما تشركون . إنى وجهت وجهى للذى فطر السماوات والأرض حنيفاً وما أنا من المشركين .

وأما النص الآخر الذى يرد فيه التكرار ثلاثياً كذلك ، فبدر فى سورة الكهف عندما لقي موسى العبد الصالح ، وذلك فى قوله تعالى : « قال له موسى ، هل أتبعك على أن تعلمنى مما علمت رشداً . قال إنك لن تستطيع معى صبراً . وكيف تصبر على ما لم تحط به خبراً . قال ستجدنى إن شاء الله صابراً ولا أعصى لك أمراً ، قال ، فإن أتبعنى فلا تسألنى عن شيء حتى أحدث لك منه ذكراً . فانطلقا . حتى إذا ركبا فى السفينة خرقها ، قال أخرقتها لتغرق أهلها ، لقد جئت شيئاً إمرأ . قال ألم أقل لك إنك لن تستطيع معى صبراً . قال ، لا تؤاخذن بما نسيت ولا ترهقن من أمرى عصراً . فانطلقا . حتى إذا لقيا غلاماً فقتله . قال أقتلت نفساً زكية بغير نفس ، لقد جئت شيئاً نكراً . قال ألم أقل لك إنك لن تستطيع معى صبراً . قال إن سألتك عن شيء بعدها فلا تصاحبنى . قد بلغت من لدن عذراً . فانطلقا . حتى إذا أتيا أهل قرية استطاعا أهلها فأبوا أن يضيفوهما فوجدا فيها جداراً يريد أن ينقض فأقامه . قال لو شئت لنتخلفت عليه أجراً . قال هذا فراق بينى وبينك ، سأنبئك بتأويل ما لم تستطع عليه صبراً » (١٢) .

فالتكرار فى هذا النص القرآن يقع فى صدارة بنائه اللغوى . وهو يرد على مستوى الكلمة والجملية والحدث .

فكلمة الصبر وردت ست مرات ، كما وردت عبارة « إنك لن تستطيع معى صبراً » ثلاث مرات . كذلك تكرر الحدث ثلاث مرات . وليس التكرار مقصوداً فى حد ذاته ، بل إن وجوده بصورة لافتة إنما كان من أجل أداء وظيفة معنوية ودلالية وجمالية . فالمعنى بعد كل حدث يؤكد لموسى أن علمه دون علم العبد الصالح ، ومع تصاعد هذا التأكيد يتصاعد خضوعه له . وفى الوقت نفسه تبرز الدلالة على أن الإنسان ، مهما علت مكانته الدينية ، لا يمكن أن يصل بعلمه إلى إدراك حقائق كل الأمور ، بخاصة ما يقع منها فى علم الغيب . ويعيداً عن المعنى والدلالة ، يظل للنظام الصوتى الناتج عن التكرار جمالياته مع كل قراءة للنص القرآن .

وأخيراً فإن النسق الثلاثى لتكرار الحدث يصل به إلى حد الإشباع الذى لا يجوز بعده التكرار .

وقوم التكرار بأداء هذه الوظائف فى النص الشعى بحسب إمكانياته ، وفقاً لوظيفته الأساسية وهى التوصيل .

فإذا كان البطل يقوم بالفعل ثلاث مرات ، فمن أجل اعتبار نمو وعيه وإدراكه وإصراره على النجاح . ولا بد أن تكون التجربة الأولى خفيفة ، لأنه مع الإخفاق يبدأ الزوى ومع التجربة الثانية المخففة يتزايد الإدراك والإصرار اللذان يؤديان إلى النجاح فى التجربة الثالثة والأخيرة . « والثالثة ثابتة » - كما يقول التعبير الشعى .

وقد يكون للتكرار وظيفة فى الأداء الشفاهى للنص ، كان يكون وسيلة وصل بين الحدين . وأفضل للمؤدى أن يكرر الحدث من أن يتوقف أمام الجمهور ولو لحظة للدخول فى الحدث التالى ، ومع ذلك

ع الزراعية يحسبون صعيدية
ع الزراعية عانا بنت مصر مصرية
يلوب القابل حبيبى
ع الزراعية يحسبون المطرحة
ع الزراعية يحسبون فلاحه
ع الزراعية عانا بنت مصر مصرية
يارب القابل حبيبى .

فكل أغنية من هاتين الأغنيتين تبث رسالة مختلفة عن الأخرى ،
مع تكرار اللازمة « ع الزراعية » فيها ، وإن اختلفت الرسالتان في
الطموح إلى التغيير والفكك من الواقع .

ومن هنا نرى كيف يوظف كل جنس أدبي عنصر التكرار ليوذ
الوظيفة التي تلائم طبيعته من ناحية ، وتلائم طريقة أدائه من ناحية
أخرى .

• — علاقة الواقع باللا واقع في الإبداع الشعري

حقاً إن الفن بصفة عامة صناعة متخيلة ، ولكن الخيال
مستوهد ، فقد يكون الخيال لصيق الواقع أو صورة من الواقع
يبحث بعلم على الخلق أن يفصل بينهما . ويتدرج مستوى الخيال
بعد ذلك إلى حد أن يستعصى الرطب بينهما إلا من خلال الدلالة
والتشويق .

والتصوير الشعري قادر على أن يمزج الواقع واللا واقع في بنية
واحدة ، فالواقع لا يفرك إلا من خلال الخيال ، كما أن الخيال لا
يصمد وحده بدون مساندة الواقع .

وإذا كان الواقع يمثل حشداً من التناقضات والصراعات التي
يعجز الإنسان عن مواجهتها وحسمها لصالحه ، فإنه يزحزح في
تصويره الأدبي هذه الصراعات والتناقضات إلى عالم الخيال ليضمها
موضع تثلل وتدبر من قبل الخلق . ويمكننا أن نقول بتصوير آخر ،
إن البسر في التداخل الشديد بين عالم الواقع وعالم الخيال يكمن في
ألمها معاً بمزجان على وتر واحد هو واقع الشعب وحلم الشعب .
ويستمد التصوير الشعري خيالاته من أكثر من واحد . ويمكننا أن
نخلص هذه الروايات فيما يأتي :

أولاً : والده الطبيعة :

إن العلاقة بين الإنسان الشعري للربط بتراته والطبيعة علاقة
حيمة . ولا عجب في هذا ، فهو غالباً ما يرتبط بالأرض أو بالبحر
أو بالصحرَاء أو بالجبال ويعرف أسرارها ، وهو في كل يوم يمان
الصبح إذا تنفس ، والليل إذا يغشى ، ويرقب الطير والحيوان ،
ويعرف طبائعها . ومن هذا المسرح العريض يستمد صورته في شكل
تشبيهات واستعارات .

يقول الموال الشعري :

من عطش لي الزرع جبت عود مزير ونفسيه (أي أنشائه)

فكلما ابتكر المؤدى أسلوباً جديداً للتكرار كان أكثر قدرة على
الاحتفاظ بنشاط المستمع .

لقد استمعت إلى قصة شعرية غنائية من أحد الرواة في احتفال
شعبي . فكان الراوى - في بعض الأحيان - يقطع الرواية الشعرية
ليسرد نثراً ما قاله شعراً من قبل أو ما سوف يقوله شعراً من بعد .
وكان من ذلك - على سبيل المثال - قول الراوى : « وعارضها أمير
وحكيم ويأهى .. وقالوا لها له كنه يادرة ، ما فعل مليل . بتقى
بالسحا كنه له يادرة .. بلاش المضيعة وكفى مهازل . عليهم
بالمجل . ردت وقالت : حرام يا جاحدين له لعمولى ، أنا
يا خوات في أموالى حرة ، ولله بقى م الثواب راح لعمولى ؟ » ثم
يعود الراوى فيكرر هذا على نحو آخر شعراً ، ثم يصلة بالحدث
التالى ليقول :

وطعموا في ماها وقالوا له يروح يره
وتقول لنا إنا في ملكها حرة
لا بد تجمد قوام من ملكنا حرة
البنت دى بعدما عتا سلمنا
وناهنا حيمود علينا كله بللرة
مادام كله خرجت عتا وحطى المال
وتقول لنا إنه ده ماها والبر حلال
ما وجودها أصبح ويانا في القصر عال
مها يكون لازم تجمد وتسب المال (١٧) .

ويلائم أسلوب التكرار الأغنية الشعبية كل الملازمة ، نظراً
للمشاركة الجماعية في أداء الأغنية ، لما تودعه الجماعة يكون دائماً
نصاً مكرراً .

ولضلاً عن هذا فإن الأغنية الشعبية ، التي هي وثيقة الصلة
بواقع الحياة الشعبية وما يشيع فيها من عادات وتقاليد ، تحرص على
بث المعلومة في قوالب موسيقية محدودة ومتواترة ، وفي كلمات قليلة
تكملها العبارات المحفوظة التي يسهل نقلها من أغنية إلى أخرى .

فهناك العبارة المحفوظة المتواترة « ع الزراعية يارب القابل
حبيبى » . ومن الممكن لهذه العبارة أن تكون متطابقة لكثير من
الأغانى التي تحمل معنى مختلفة . ففى نص لأغنية شعبية تبدأ بهذا
المطلع وتقول :

ع الزراعية يارب القابل حبيبى
ع الزراعية قالوا لي تاعدى ابن صك
قلت ده منى قالوا لي تاعدى ابن خالك
قلت ده منى قالوا لي تاعدى الغريب
زهردت أنا وأنى يارب القابل حبيبى .

وفي أغنية أخرى تبدأ بالمطلع نفسه :

ع الزراعية يارب القابل حبيبى
ع الزراعية يحسبون الطبيعة

وجبت فيه بكفة إحدى ورويه
وصبرت أنا للحول لما طرح جيه
وجبت أموره لقيه مرّ لم يتلاق
تعب عليه ليه ، وأصل المر من يته .

ويقول موال آخر :

السبح له طبع ، والضح له طبع
والدبيب له طبع ، والكلب له طبع
والكريم له طبع ، والبخل له طبع
السبح له طبع ، لو ملك الخلا يرح
والضح له طبع ، لو جالو الضلام يرح
والدبيب له طبع ، لو ملك الغنم يرح
والكلب له طبع ما يات إلا في أنيس الطرح
والكريم له طبع لو جالو الضيوف يرح
والبخل له طبع لو جالو الضيوف يرح
ويقول جيتونا ليه سوفتم علينا الطرح

فمثل هذه الصور لا تترامى إلا لمن يقترب لديه نظام الحياة ونظام الكون في بنية فكرية واحدة . وحل الرغم من بساطة الحقائق التي يهدف النصارى إلى تأكيدها ، وهي أن المر لا يتج إلا مرأ ، وأن الكرم طبع والبخل طبع ، وحل الرغم من أن هذه الحقائق يعرفها الإنسان من قبل تمام المعرفة ، فإن إحالة هذه الحقائق إلى الطبيعة ، يجعل الظاهرة تنظّل من المحدود إلى غير المحدود . وهذا تتأكد حقائق الحياة من ناحية ، وتترامى في إطارها الكون من ناحية أخرى ، حل نحو يجعل المتلقى مدفوعاً إلى البحث عن الأسباب والمسببات . وعندما يعجز الإنسان عن الاعتداء ، تظل الظاهرة معلقة ، وتظل موضوعاً لإبداعات أخرى لا حصر لها .

ومن هنا يتبين أن الاستعارة والتشبيه ليسا مجرد تشكيلين جازيين يلجأ إليهما الإنسان الشخصي لصياغة المعنى ، بل هما بالنسبة إليه مثلاً معنى وثيق التعلق بسلوكه الفكري والعمل . وإذا كان من المألوف أن نتحدث عن الاستعارة الحية والميتة . وكذلك الأمر في التشبيه ، فإنها في التعبير الشعري لا يكونان إلا حين ، لأن وظيفتهما محددة أساساً بأن يكونا معنى متصلاً بفكر الإنسان وسلوكه .

ولنتنظر مرة أخرى إلى هذا المثل الشعري الذي يقول :

أزرع الزرع قفله ، وأزرع بني أم يقلعك

فالجزء الأول من المثل يمثل الظاهرة الكونية ، أي أنه يمثل الحقيقة التي لا مجال للمهارة فيها . أما الجزء الثاني فهو يمثل الظاهرة في عالمها المحدود ، عالم الإنسان الواقعي . وإذا كان النصارى السابقيان قد جعلوا الظاهرة تتحقق في نظام الكون ، كما تتحقق في نظام الحياة ، حل نحو يجعلها حقيقة مؤكدة وإن عجز الإنسان عن تفسيرها ، فإن هذا النص يضع العلاقة بين المحدود وغير المحدود في مجال فكري آخر ، فنظام الكون مطلق ، وهو منظم في عمومته

لصالح الإنسان ، أما في عالم الإنسان ، فتسود الفوضى ويبرز اللا منطقي . ويمثل النظام والفوضى أو اللا منطقي في وحلق المثل اللغويين ، فتمثل الوحدة الأولى النظام الكون ، إذ الأصل في الزرع أن يفرس ثم ينمو ثم يثمر ثم يقتلع ، أما الوحدة الثانية فتمثل عالم الإنسان المعجيب ، الذي تبدو فيه الحقائق معكوسة . ولهذا تنقلب الصورة الهادئة المنظمة إلى صورة شيطانية ، يتحرك فيها الزرع المفروس قبل أن يثمر ليقتلع غارسه .

حل أن الإنسان الشعري لا يستغنى استعاراته وتشبيهاته من عالم الطبيعة فحسب ، فالحياة نفسها ملأى بالظواهر التي تنتظر من يلتفت إليها ليضعها في بؤرة التأمل ، عندما يفرها بمظاهر سلبية في الحياة . وتستغل الأمثال الشعبية بصفة خاصة هذه الظواهر أروع استغلال في صنع تشكلات لغوية تثير الدهشة وتغوي الحصر . ومن ذلك :

زى فقرا اليهود ، لا دنيا ولا دين .
زى الطبل ، صوته عالي وجوهه خالي .
العمار إلا ما يصيب يدوس .
الباب اللي يملكه من الريح سده واستريح .
يا بلى في غير ملكك ، يا مري في غير ولدك .
الفريل الجعيد له شدة .

ثانياً : والمثل الميل إلى التجسيد :

لا يعرف الإنسان الشعري الأفكار المجردة ، أو التعبير التجريدي عن الأفكار ، والبديل لهذا عنده هو تجسيد الأفكار على نحو يمكن أن يجعل القضية المطروحة مثلاً للتساؤلات :

يمشي أن الحق والباطل اصطخبا في الطريق ، فاختلفا في أيها يركب وأيها يمشي ، إذ لم يكن لذيها سوى دابة واحدة . ولما لم يستطيعا أن يحسبا الأمر ، قررا أن يمشيا إلى أول رجل يمر بهما . فلما اقترب منهما رجل ، بادراه بالسؤال : يا هم ، الحق يمشي أم الباطل ؟

فاجاب الرجل على الفور : الحق طبعاً يمشي . وعند ذاك مشى الحق وركب الباطل .

وهذا التجسيد الطريف تطرح الحكاية مشكلة الصراع بين الحق والباطل على نحو مشير . حقاً إن الأمر حسم في النهاية لصالح الباطل لأنه هو الذي فاز بالركوب بعد أن تقرر أن يمشي الحق والراكب في العرف الشعري أهل درجة من المائى . لكن الحكاية ، من ناحية أخرى ، تلاعبت بكلمة «يمشي» ، فعبارة «الحق يمشي» - وفقاً للمدلول الشعري - تعني أن الحق هو الذي ينبغي أن يسود وليس الباطل . ولهذا لم يتردد المستول في الإجابة عندما سئل : الحق يمشي أم الباطل ؟ فقال : الحق طبعاً يمشي . حل أن الإجابة التي جاءت في صالح الحق سرعان ما تحولت ضده ، إذ كانت الفرصة سانحة للباطل لأن يركب .

الفلاح من مغزى الصورة التى رآها فى السماء وقال : « حقا إن اللقم تمنح النقم » .

وعلى هذا النحو يجسد المثل : « على قد لحافك مد رجلك » . فقد طلب سيد متسلط من خدامه أن يشتري له لحافا طوله متر وعرضه متر ، واشترط عليه أن يغطى جسمه كله وهو مستلق ، وأنه إن لم يفعل هذا قطع رأسه . فتعجب الخادم من هذا المطلب ، إذ كيف يمكن أن يغطى هذا اللحاف المحدود الطول والعرض سيده الضخم الجثة . فلما أرفقه التذكير فى هذا الأمر ، ذهب وجلس فى مقهى . وهناك لقى صديقا له حُرُف بأنه خلال المشاكل ، فأخبره بمشكلته ، فقال له إن حل مشكلته عنده ، وطلب منه أن يحضر له لحافا بالأوصاف التى ذكرها سيده . ثم اصططحبه وفهما معا إلى السيد . فلما رأى السيد اللحاف قام وقاسه ووجده مطابقا للأوصاف المطلوبة ، ثم طلب من الخادم أن يغطيه باللحاف بعد أن استلقى على السرير ، ففعل الخادم ذلك فى حذر شديد . ولم يصل اللحاف إلا إلى ركبتي السيد ، فصرخ فى وجهها ، وكاد أن ييم بضربها . وكان صديق الخادم يحمل عصا يخفيها فى ملبسه ، فأخرجها وضرب بها السيد على ركبتيه ضربة خاطفة فلقد صرخ السيد رجليه فى حركة لا إرادية . وعند ذلك كان اللحاف كائيا لأن يغطيه تماما ، وفى ثورة غضبه سأل الرجل : كيف فعل ذلك ، فأجابته بقوله : ألا تعرف المثل الذى يقول « على قد لحافك مد رجلك » ؟

مثل هذه الحكايات التى تمثل نمطا قصصيا شعبيا ، يؤكد ميل الجنس البشرى إلى التجسيد . ولا يرجع هذا الميل إلى الرغبة فى نقل الرسالة إلى المستمع بطريقة أوقع ، فالمثل الشمسى فى حد ذاته له تأثيره القوى فى نفس المستمع ، ولها معنى هذه الصيغة المولدة ، أن لغة الاتصال بين الجماعة ترفض أن تكتفى بصيغة واحدة فى عملية التوصل ، فالمثل يولد حكاية ، والحكاية تولد مثالا ، إلى درجة أننا نتساءل : أيها أسبق ، المثل أم الحكاية ؟ وكل هذا يؤكد أن العقل البشرى فى حالة نشاط دائم ، وأن تساؤلاته من بعض الأمور سرعان ما تتحول إلى صيغ جارية لها فعاليتها فى التأثير .

ثالثا : رالف العالم الغيبى .

علاقة الإنسان بالعالم الغيبى علاقة حتمية لأنها تمثل العلاقة الجدلية بين الغياب والحضور . فليس كل ما هو حاضر فى عالمنا مستقل بنفسه وسير لذاته ، بل إن عالمنا ملء بالظواهر المسيرة بقوى غيبية . وهذه الظواهر أثارت فضول الإنسان منذ القدم فتساءل عنها ومازال يتساءل إلى اليوم .

وقد ميز الإنسان منذ قديم الزمان بين الإلهى المقدس الذى يقترب سلوك الإنسان نحوه بالرهبة والتبجيل ، والشيطانى الباحث حل الفرج . وعلى الرغم من التباين بين التوتون فى علاقتهما بالإنسان ، فإنهما يجتمعان معا فى إطار الدينى ، ولهذا فقد اجتمعا معا فيها اصطلاح عليه باسم التابو ؛ فالتابو هو الشيء المحرم ، إلهيا كان أم شيطانيا . وليس بالضرورة أن يكون الشيطان شيطانا أو ماردا أو

وطرافة الحكاية تتمثل فى طريقة طرح السؤال حل هذا النحو المتعمد . ولو أن السؤال طرح على نحو آخر ، كأن يكون : من الذى يركب : الحق أم الباطل ، لغير مجرى الحكاية واحتلت حبيكتها .

إن طرافة التمثيل من طريق التجسيد نجعلنا نقول إن الحكاية نموذج لإخراج الفكرة عن طريق التمثيل بالخيال الذى يفتح المجال لكثير من الأفكار .

وما يؤكد ميل الإنسان الشمسى إلى التجسيد ، نزوعه إلى تجسيد اللغة المجازية . وفى هذه الحالة إما أن تتحول العبارة المجازية إلى شكل من أشكال السلوك العمل الذى يحول للمجاز إلى حقيقة ، أو أن يتولد من العبارة المجازية حكاية تجسدها حرفيا .

فمن النمط الأول - على سبيل المثال - عبارة : « ربنا يسود عيشته » ، فهذه العبارة المجازية تتحول إلى شكل من أشكال السحر ، بأن يؤخذ بقطعة خبز وتسود بلون أسود وتترك فى مسكن شخص ما بهدف أن تؤدى ، من طريق السحر التاكبرى ، إلى الهدف العمل ، وهو حلول المصائب بهذا الشخص .

أما العبارات المجازية التى تأخذ شكل أمثال شعبية ، مثل « اللقم تمنح النقم » ، أو « على قد لحافك مد رجلك » ، أو « إنا فدنيته سوا » ، فيتولد منها حكايات تجسد العبارة المجازية حرفيا .

فيحكى عن المثل الأول أن فلاحا كان يزرع أرضا بجوار المقابر ، وذات يوم سمع صوتا يقول له إن فلانا وفلانة سوف يموتان غدا ، ويصلان إلى هذا المكان ليدفنا فى المقابر . وانزعج الفلاح لهذا الخبر ، لأن فلانة هى زوجته . ولكنه تعجب من أن تموت زوجته فى الغد وهى فى أتم صحة وعافية . فلما عاد فى المساء إلى بيته ، لم يشأ أن يخبر زوجته بما سمعه ، ولكنه فى صبيحة اليوم التالى سمع عويلا وصراخا . فلما استطلع الأمر ، علم أن فلانا الذى حمله الصوت قد مات . وعندئذ لم يساوره شك فى أن زوجته سوف تموت فى هذا اليوم كذلك ، فالتقى عليها نظرة حزينة قبل أن يتركها إلى حقله . فلما عاد فى المساء متوقفا أن يسمع من الأغباء ما لا يسره ، فوجيء بزوجه تستقبله وهى فى كامل الصحة .

فلما كان اليوم التالى خرج إلى حقله كعادته ، وعند المكان نفسه حيث القبور وقف ليتحدث إلى الصوت وقال له : إنك قلت إن فلانا سوف يحضر إلى هنا ، وكذلك فلانة . أما فلان فقد مات ، وحل إلى هنا حيث دفن فى قبره ، ولكن فلانة لم تصب بأذى سوء . عندئذ طلب منه الصوت أن يرفع بصره إلى السماء لمعرفة السبب . فلما رفع الفلاح بصره إلى السماء ، رأى إناء به بيض معلقا فى السماء ليحول دون سقوط حجر كبير على رأس زوجته ، فلما عاد إلى البيت سأل زوجته عما فعلت بالأمس ، فأخبرته بأنها ، بعد أن فرغت من أعمال البيت ، أعدت لنفسها طبقا من البيض المقل . وما إن شرعت فى الأكل حتى طرق الباب طارق ، وكان متسولا يطلب لقمة يفتات بها . فلما كان منها إلا أن حلت إليه طبق البيض ومعه رغيف ، فأكل وحمد الله ، ودعا الله لها بطول العمر . وعندئذ تأكد

جنباً ، بل قد يكون الشيطان قوة مستكنة في شيء ففس ، أو في رقم معين ، أو في سلوك بعينه يفرض على الإنسان ، كان يفرض عليه الصمت أو عدم الضحك . وعلى هذا النحو يكون المقدس قوة مستكنة في حجر أو في شخص بعينه ، أو يكون كلمة بعينها أو يوماً بعينه .

وسواء أكان التابو حصراً إلهياً أم شيطانياً ، وسواء تميز بالطهر أو الدنس ، فإنه يتطلب أن يتعامل معه الإنسان على المستوى الجسمي بقدر كبير من الحذر ويقدر كبير من الوعي . وهذا ما دفع الأنثروبولوجيين إلى أن يعتقدوا التابو نظاماً اجتماعياً ، ذلك بأن خرق المحرم بأي شكل من الأشكال من قبل الفرد ، يمكن أن يكون سبباً لوقوع العقاب الجاهل . وكلنا يعرف أن « أوديب » ، بعد أن تزوج من أمه ، كان سبباً في ابتلاء أهل طيبة بالوباء الذي أنزلته بهم الآلهة ، وكان يتحتم أن يكتشف من ارتكب المحرم حتى ترفع الآلهة عن أهل طيبة هذا البلاء .

ونتأمل الآن من الكلام عن التابو من الناحية السلوكية ، أي من المجال الاجتماعي ، حيث تشرع القوانين الملزمة للأفراد . إلى مجال الخلق الحر الذي يتيح للإنسان الصراع مع القوى الغيبية . ويقدم القصة الشمسية بصفة خاصة ، فرصة ظهور تلك الثنائية التي تعيش في ضمير الإنسان منذ القدم ؛ ثنائية الإنسان وما هو فوق الإنسان ، أو ثنائية الدنيوي والديني ، أو ثنائية الطبيعي وما فوق الطبيعي . وكل هذه المسيمات ليست سوى تنويعات لشرح موقف واحد يتناول إلى طبيعة الإنسان التي لا تكف عن الخوف والقلق إزاء الغيب والمجهول .

ولما كان هذا المجهول يشمل المقدس والشيطان معاً ، فإن الصراع لابد أن يدور بينهما من ناحية ، وبينها وبين الإنسان من ناحية أخرى . وعندئذ يجسد الخيال الشمسي تلك القوى حتى يمكن للإنسان مواجهتها أو التعامل معها بشكل أو بآخر . ونلاحظ أن الخيال الشمسي يحرص على الإبقاء على الطبيعة غير العادية لهذه الشخصيات فيعبر من خلالها عن قزعه الداخلي .

وربما كان من قبيل المفارقة أن الإنسان يجعل هذه الشخصيات مع أنه صانعها ، تقف له بالمرصاد ، وتعاقبه أشد العقاب إن هو جاوز حدوده وتعدى على حرمتها .

فالبطل يقترب في حذر شديد من « أمنا الغولة » ، وهو يداورها بالسلام الذي هو بمثابة كلمة السر ، التي تفتح له الطريق لمواجهتها . وترد عليه الغولة رداً يحمل التنبيه والإنذار ، وإن كان يفتح له المجال لاتهامها ، فنقول : « لولا سلامك سبق كلامك ، لأكلت لحمك قبل عظامك » .

فالكلمة في هذه الحالة تمثل العتبة التي تفصل بين عالمين : العالم المعروف والعالم المجهول ، كما تمثل في الوقت نفسه الوساطة بينهما . ونلاحظ أن عبارة الغولة تميز بين السلام والكلام ؛ فالكلام بدون سلام ليس من الكياسة في شيء ، أما البدء بالسلام فإنه يخلق فرصة للمهادنة .

ونلاحظ كذلك أن البطل الإنسان هو الذي يفتح العالم المجهول لمواجهة القوة الشيطانية ، التي تظل قابعة في عالمها البعيد ، محتضنة بكل خصائصها الشيطانية إلى أن يأتي هذا البطل الإنسان ليهلك سكوتها . وهو إما أن ينجح في التعامل معها فيحصل على شيء من خصوصيتها ، أو يكون جاهلاً بفن التعامل معها ، وعندئذ يلقي العقاب . وهذا يعني أن كل عالم من العالمين ، المعلوم والمجهول ، له إرادته الخاصة وتوجهه الخاص ، على الرغم من حماية التداخل بينهما^(١٣) .

ويقدر ما تحرص القوى الغريبة على الاحتفاظ بأسرارها بعيداً عن الإنسان ، تراود الإنسان فكرة استلاب شيء من هذه الأسرار . وما يستلبه البطل من هذا العالم يعد في النهاية إضافة معرفية أو نفعية لصالح البشر ، كما يعد ، في الوقت نفسه ، تقليصاً لأسرار القوى غير الإنسانية ؛ الأمر الذي يؤكد يقين الإنسان من أنه لا يمكن أن يثري علمه المعلوم إلا بكشف خبايا العالم المجهول .

وأكثر ما يلح عليه القصة الشمسية تصويره ذلك الصراع الذي يدور بين الإنسان وهذه القوى الغريبة ؛ فهو في بعض الأحيان يقدم نموذجين إنسانيين يقفان على طرفي النقيض في طريقة التعامل مع القوى الشيطانية ؛ فأحدهما يستعصى على التعامل معها ؛ ولهذا فهو ينال العقاب حتماً ، في حين أن الآخر قادر على المراوغة والتعامل معها في رفق ؛ ومن ثم فهو الذي يفوز بالجائزة . ومعنى هذا أن القوى الشيطانية تكون مصدر عطاء كما تكون مصدر عقاب ، وذلك وفقاً لأسلوب الإنسان في التعامل معها ، وكأنها بذلك تقول له : لا ذاهي للمماندة والمكابرة فيما هو خارج عن إطار عالمك المحدود .

وفي بعض الأحيان يرد التحريم صريحاً في شكل موضوعة ترد في كثير من القصة الشمسية العالي ، وهي موضوعة الحجرة المحرمة ؛ فالبطل في هذا القصة يسمح له أن يدخل كل حجرات القصر وأن يأخذ منها ما يشاء ، فيها حجرة واحدة يحرم عليه أن يدخلها ، وعلى سبيل الإغراء الشديد ، ودفع الإنسان إلى المحذور ، يمنح البطل مفتاح هذه الحجرة المحرمة . ولهذا سرعان ما يقع البطل في المحذور ويفتح الحجرة فلا يجد إلا دغناً يتصاعد منها ، أو يجد - في روايات أخرى - رؤوساً معلقة لمن سبقوه إلى انتهاك المحرم .

ويظل الإنسان الشمسي يستغل هذه الموضوعة ، موضوعة الشيء المحرم وعلاقة الإنسان به ، لا في القصة الخرافية فحسب ، بل في القصة في الطابع الواقعي كذلك ، الذي يتشتر في زمننا ، بعد تقلص الأنماط الخرافية .

ففي هذا القصة يظل البطل يلح على اقتحام العالم المجهول لعله يستطيع أن يحصل فيه على إجابات شافية عما يحن له من تساؤلات . ولكن في حين نجد البطل الأسطوري مضجياً بنفسه في سبيل الحصول على المطلب الجاهل من العالم الآخر ، وفي حين نجد بطل القصة الخرافية سعيد الحظ في أن يجد من يعاونه على التخلص من القوى الشيطانية المقتضية لآثره ، نجد بطل القصة الواقعي عاجزاً

في شوارع المدينة ، أو في أى مكان ينتقى فيه مع من يشير لظهوره ويهدمه إلى التحدث معه . ولم يبق لأمه إلا أن يصعد إلى الجبل الحالى من السكان . وصعد إليه يوماً ، وأخذ يسير في سكون حتى قطع الصمت منظر مجموعة من الناس يتجاذبون طوقاً فيها بينهم دون أن يحدثوا أى صوت . وكان المنظر مثيراً ، إذ لم يفهم الرجل هدفهم من هذا الفعل المتواصل بلا نهاية ، ونسى في لحظة من الزمن أنه يعيش فرصته الأخيرة ، ووقف يسألهم عما إذا كان هدفهم كسر الطوق ، لأن ما يفعلونه لم يكن يؤدي إلى كسره ، وكانت الإجابة : لا تتدخل فيها لا يمكنك !

وكان الرجل يعلم أنه لا جدوى من العودة إلى الملك بعد أن أضاع الفرصة الأخيرة ، فليس العيلة ، فإذ به يجد نفسه مرة أخرى أمام المسجد الذى كان يجلس عنده قبل أن يبدأ مغامرته في العالم الآخر . فوجده وجد الشيخ نفسه يقف أمامه وهو يسأله عما حدث له ، فشرح بشرح له مغامرته الغريبة ، وطلب منه أن يفسر له تلك الألفاظ .

قال له الشيخ : إن الرجل الصاعد المهابط على الشجرة ، الذى كان يأكل كل الثمار الناضجة وغير الناضجة ، هو ملك الموت القابض للأرواح الخيرة وغير الخيرة ، وليس من حق الإنسان أن يسأله عما يفعل ، أما الرجل الثانى الذى كان يوزع الماء وفقاً لما يراه ، فهو الملك المكلف بتوزيع الأرزاق ، وهو أيضاً لا يسأل عما يفعل . أما الجبهة التى رآها تشد الطوق فيها بينها حل نحو متواصل لهم يمثلون أهل هذه الدنيا ، كما أن الطوق يمثل الحياة . إن كل شخص يريد أن يشد الحياة نحوه ليحرم منها غيره ، على الرغم من أنه يعلم أنه ميت لا محالة ، وعلى الرغم من أنه ليس له دخل في تقسيم الأرزاق على العباد .

وبهذا تنتهى الحكاية بخيبة أمل الإنسان في الحصول على إجابات عن أسئلته المتعلقة بالقصصى واللاهوتى ، ولهذا فقد عاد نحارى الوفاض إلى حيث بدأ مغامرته .

إن العلاقة بين الواقع واللاواقع في الإبداع القصصى موضوع ثرى للغاية ، وما لا شك فيه أنه في حاجة إلى بحث مستقل . وإذا كنا قد أشرنا في مجال التطبيق إلى نماذج من القصص والأمثال الشمسية ، فإن كل شكل من أشكال التعبير القصصى يعتمد في أساسه على التشكيل الخيالى ، فاللفظ تشكيل خيالى ، والنكتة تشكيل خيالى ، وكل أشكال القصص تعتمد أساساً على الإغراق في الخيال . وعلى الرغم من ذلك فإن الإبداع القصصى يظل شديد الالتصاق بالواقع .

أضف إلى هذا أن بعض الشكائهم في التعبير القصصى لا تكتمل بلافتها إلا بإضافة تشكيل خيالى إليها . وكلنا يحفظ عبارات الشكائهم التى تبدأ بصيغة الأمر ، مثل قوم (قم) ، نام (نم) ، القعد ، اشرب ، اسمع ، فالتعبير القصصى يشتق من هذه الأفعال الأمرة صيغاً تصنع تشكيلات خيالية تضاف إلى تلك الأفعال لتجسد اللعنة الموجهة إلى الشخص على النحو التالى :

عن الدخول في صراع مع قوى العالم الآخر ، ولهذا تنتهى تجربته بارتداده باتساً إلى علة الواقع .

وهناك حكاية مصرية تعرض لهذه الموضوعات على نحو تشكيل مغرق في الخيال وإن كان واقعى للدلالة .

فهى تحكى عن رجل كان غنياً ثم صار فقيراً ، فقرر أن يجلس عند عتبة أحد المساجد لا يفعل شيئاً . فوجده ظهر له شيخ يسأله عن حاله ، فأجاب بأنه قرر ، بعد أن صار فقيراً ألا يفعل شيئاً ، وأن يظل جالساً يرقب الناس عند باب المسجد . وعندئذ طلب منه الشيخ أن يرتدى عباءة قدمها إليه . فلما فعل الرجل ، وجد نفسه في بلد غريب ، وأخذ يجوب الشوارع في هذا البلد حتى شعر بالجوهر . ولما وجد نفسه بجوار خبز اضطر إلى أن يطلب من صاحبه رغيفاً من الخبز يفتات به ويسد به رمقه . ولكن الخبز حلق في وجهه وسأله عما إذا كان غريباً في ذلك البلد ، فأجابه الرجل بالإيجاب . عندئذ قال له الخباز : إنك سعيد الحظ ، لأن الملك أعلن أنه سيزوج ابنته الكبرى من أول رجل غريب تظا قدمه المدينة ، وهو لا يعلم أن هناك غريباً آخر سبقه في دخول المدينة . ثم اصطاحه حتى بلغا قصر الملك ، وهناك وافق الملك على أن يزوجه من ابنته الكبرى بشرط واحد ، يبدو بسيطاً للغاية ، وهو ألا يتدخل فيها لا يعنيه . ووافق الرجل على ذلك ، وتم زواجه من ابنة الملك الكبرى .

وذات يوم خرج في المساء إلى حديقة القصر ، ففوجئ برجل غريب يصعد شجرة مشرفة ويهبط في حركة دائبة ، ويأكل في فهم كل ما يلقى من ثمار ناضجة وغير ناضجة ، فوقف يتأمله متعجباً ، ثم وجد نفسه مدفوعاً لأن يتحدث إليه ويسأله : لماذا لا يبدأ ويستقر على الشجرة ويتنقى من ثمارها الحلوة ما يأكله حتى يشبع ، ثم يترك الشجرة ويهبط ، وكانت المفاجأة عندما رد عليه الرجل الغريب قائلاً : لا تتدخل فيها لا يمكنك ! وعندئذ تذكر وعده للملك . ولكنه ظن أن أحداً لم يره . ولما حاول دخول القصر بعد ذلك ، فوجئ بزوجه تقول له : أنت محرم على ، لأنك خرفت العهد .

وعاد الرجل إلى الخباز وشرح له ما حدث ، وكيف أن ذلك كان حل غير إرادته ، فاصطحبه الخباز إلى الملك ، وتوسط لديه أن يزوجه ابنته الوسطى ، فوافق الملك بشرط ألا يتدخل فيها لا يعنيه .

وبينما كان الرجل ينتزه عند شاطئ النيل ، رأى منظرًا استرعى نظره فوقف يتأمله ، لقد رأى رجلاً غريباً كذلك يملأ دلو به الماء حتى يطفئه ثم يرمى به في أرض مروية بأمعة خضراء . ثم يأخذ بالسير من الماء ويرمى به في أرض عطشى متشفقة . ووجد نفسه يسأله فجأة : لماذا لا يعطى الأرض المتشفقة الجافة بقدر ما يعطى الأرض المروية . وكانت الإجابة : لا تتدخل فيها لا يمكنك ! وعندئذ أدرك في حسرة أنه قد طلق من ابنة الملك الثانية . وكان لا يزال للملك ابنة ثالثة ، فقرر ألا يضيع تلك الفرصة بالزواج منها بمجموعة الخباز .

بعد أن أخذ حل نفسه العهد أن يكون يفظاً على الدوام ، فلا يتدخل فيها لا يعنيه . ووافق الملك على ذلك ، وقرر الرجل ألا يسير

قوم ، قامت قيامتك وانتصب ميزانك .
نام ، نامت عليك حيلة .
اقعد ، قعدت كية ، جعة بلا رقة .
اسكت ، سكنت حسك وانقسم نصك .
اشرب ، شربت المر من كيمائك .
اسمع ، سمعت الرعد في ومائك .

فالربط بين الواقع واللا واقع في الإبداع الشعبي يشغل مساحة كبيرة من تعبيره . وهو يتدرج من حيث الكيف من أدنى مستوى للتعبير في المعاملات اليومية ، حتى أعلى مستوى له عندما يصل إلى فن الأمثلة (الأليجوريا) وفن التشكيل الرمزي .

٦ — خصوصية الأجناس الأدبية الشعبية^(١٤) .

بدأ التساؤل من الأجناس الأدبية الشعبية منذ أن رأى الباحثون الأوائل في القرن الماضي اتفاق تلك الأجناس لدى شعوب العالم ، فكل شعوب العالم عرفت القص الشعبي بأنواعه المختلفة ، بدءاً من الأسطورة ، ومروراً بالأدب ذي الطابع الملحمي ، والقص الخرافي ، ثم القص الشديد الصلة بمعتقدات الشعوب وقِيمها الأخلاقية ، ثم الأمثال الشعبية والألغاز ، والأدب الفكاهي بأشكاله المتعددة ، ثم الأغاني المرتبطة بكل المناسبات الاحتفالية ، وانتهاءً بالأنماط ذات الطابع العبي .

وقد أدرك الباحثون أن الأشكال القصصية المتنوعة ليست مجرد ترابطات عشوائية بين مجموعة من الأحداث ، كما أن الأشكال ذات الطابع اللغوي ، مثل الأمثال والألغاز والنكات ، ليست مجرد تشكيلات ذات مغزى من الصور والاستعارات ، وإنما يعد كل شكل من هذه الأشكال وحدة عضوية في جسد متكامل . وهذا الجسد يمثل كاملاً الواقع الأنطولوجي للإنسان أينما كان هذا الإنسان^(١٥) .

ومن هنا كانت البداية في دراسة كل شكل من أشكال التعبير الشعبي بحثاً عن دوافعه النفسية الجمعية ، وبحثاً عن وظيفته في حياة الشعوب ، وبحثاً عن التطور الذي يمكن أن يمر به بحيث يمكن أن يساهم في أداء وظيفته متغيرات الحياة الفكرية ، لهذا لا شك فيه أن بعض الأشكال الأدبية الشعبية سبق بعضها الآخر ، وأن بعض هذه الأشكال أصبح نصاً قديماً استقر بالتدوين ، مثل الأسطورة والملاحم الشعبية . ولكن بعضها الآخر كان مهماً للاستمرار ، فهو نص قديم وحديث في الوقت نفسه ، مثل القص الشعبي المرتبط بواقع الإنسان ، وكذلك الأمثال الشعبية والألغاز والأغاني والأنماط الفكاهية والعبي .

وقد انتهت الأبحاث إلى أن كل شكل أدبي شعبي يؤدي وظيفة تختلف عن الوظيفة التي يؤديها الشكل الآخر . ولا يعني هذا أن الراوي لشكل من الأشكال ، ومثله الجماهير المستقبلية ، حل وحل كامل بالوظيفة المحددة التي يؤديها الشكل ، وإنما يقتصر وحيهم على

أن لكل شكل من الأشكال مناسبة محددة لروايته . فإذا جمعت هذه الأشكال جميعاً ، فإنها تغطي كل احتياجات الشعوب النفسية ، بقدر ما تغطي كل مجالات تساؤلاتها . وهذا ما دعا الباحثين لأن يقولوا إن حصيلة الكل في الإبداع الشعبي أكبر من حصيلة مجموع الأجزاء . وينطبق هذا القول على الشكل الأدبي الواحد ، بقدر ما ينطبق على الأشكال الأدبية مجتمعة .

إن كل مثل شعبي ، على سبيل المثال ، يعد نقداً لتجربة إنسانية بعينها ، ولكن الأمثال الشعبية مجتمعة ليست مجرد حصيلة كبيرة من المواقف الإنسانية المتنوعة ، بل هي نابعة من مجال محدد يقع في محيط الفكر الإنساني الشاسع . فإذا كانت بعض الأشكال تتساءل : كيف يمكن أن تكون الحياة مثالية في مجال من المجالات ، فإن الأمثال الشعبية تتساءل : لماذا تكون الحياة على هذا النحو من التناقضات التي يمكن أن تفضي إلى الإحساس بعيشة الحياة ، على نحو ما يقول المثل : « يذئ الحلق لل بلا ودان » ، أو ما يقول المثل الآخر : « خلق ناس ولحظهم ، وكبب ناس وحظهم » .

فالأمثال الشعبية إذن ليست مجرد رصد متفرق لظواهر الحياة ، بل هي بالأحرى كتلة كبيرة من الفكر الإنساني ، تبعثرت وتفرقت في صور شتى .

وعلى هذا النحو يبحث كل شكل من أشكال الإبداع الشعبي بوصفه إشعاعاً تنطلق من مصدر ضوئي قوي ، وهذا المصدر الضوئي القوي يتحتم اكتشاف مركزه في الفكر الإنساني .

ولهذا السبب فإن بعض الباحثين لا يقفون عند حد النظر إلى الأشكال الأدبية الشعبية بوصفها مجموعة من الأجناس التي ينضج كل جنس منها لقواعد ونظام محددين ، بل هم يرون أن كل جنس يمثل في حد ذاته كينونة واقعية حتمية ، وكأنه ظاهرة طبيعية مستقلة في حد ذاتها ، ومتشابكة مع الظواهر الطبيعية الأخرى .

إن الإنسان الذي وجد نفسه يعيش على سطح الأرض بين عالمين خفيين بعينين منه ، عالم فوقه يمثل السماء ، وعالم تحته يمثل باطن الأرض — هذا الإنسان فرض عليه أن ينشغل بهذين العالمين في حد ذاتهما من ناحية ، وعلاقته بهما من ناحية أخرى . إذا كانت الأسطورة منذ زمن بعيد قد أُنشبت رغبة الإنسان الملحة في الإجابة عن تساؤلاته إزاء الظواهر الغامضة في الحياة ، فإن هذا لا يعني أن الإنسان قد كف عن هذه التساؤلات ، فهو مازال يتساءل عن كثير من الأمور الغيبية في أشكال أدبية أخرى تتلاءم مع فكره وظروف عصره .

وقد فرض على الإنسان أن يكون مهتماً ، إلى جانب انشغاله بالقضايا الغيبية ، باستمرار النظام في حياته الواقعية ، وإلا سادت الفوضى التي يتعلم معها الحياة . وعندئذ يدفعه الخوف والقلق من خروج بعض الأمور عن النظام الذي ارتضته الجماهير وقتئذ ، ولذلك فهو يميل لأن يذكر الجماهير على الدوام بفاعليته هذا النظام في أشكال أدبية متجددة ومتنوعة ، بحيث يكون تأثيرها على الدوام على نحو فعال ومتجدد .

أما العبارة الثابتة فهي :

« أنا الديك أبو الديوك ، أنكش في الكوم ، ألاقي حبه درة » .

ثم تتوالى العبارات فتقول : أنا الديك أبو الديوك أنكش في الكوم ، ألاقي حبه درة ،

وحبة الدرة بكوز درة .

أنا الديك أبو الديوك ، أنكش في الكوم ، ألاقي حبه درة ، وحبة الدرة بكوز درة ، وكوز الدرة بشوال درة ... إلخ ...

ولا يهنا من هذه الأشكال أن نبحث فيها عن المعقول أو اللامعقول بقدر ما يعيننا أن نبحث في الدافع وراء خلقها .

والدافع وراء خلق هذه الأشكال التي تحتوي على اللامعنى ، هو الخروج كلية من دائرة المعنى ، والدخول في دائرة اللعب باللغة .

وليس هناك استخفاف بالحياة أكثر من أن تركها بكل نظمها وراء ظهورنا ، وأن نصنع ، تحت ضغوط المفروض واللازم والمنطقي والمفطن ، شكلاً لا يمتدح إلا على اللامعقول ، ثم نحاول أن نوهم

بأن هذا اللامعقول له الحق في أن يوجد ، وأن يتخذ لنفسه شكلاً .

وبهذا يحقق هذا الشكل وظيفته ، وهو خلق العلاقة المبتورة بين داخل النص وخارجه ، حيث إن هذا الداخل لا يرتكز قط على

الخارج ، وإنما هو شكل من أشكال اللعب . وهنا نصل إلى المفارقة في أن هذا اللامعنى يصل بنا إلى إدراك معنى ما للحياة ، وإن كان

هذا المعنى هو عبثة الحياة . ولهذا فلنأخذ في هذا النوع من الإبداع لا نتحدث عن محتوى ، بل عن عمليات من اللغو الذي يعتمد

زحزحة العالم المعقول بعيداً ، أو يعتمد تصعيد اللامعقول من خلال إضافة المزهد منه .

ولكن تحقق هذه الأشكال العبثية لابد من شرطين : الأول ، أن يصل إحساس الإنسان إلى قمة التحرر من الجذبة ، والثاني ، أن

تكون هناك المقدرة على وضع العيب في إطار شكل . أما الشرط الأول فيتولد عن وعي الإنسان بضرورة التحرر من صرامة النظام ،

من أجل الدخول في دائرة اللعب ، ولما الشرط الثاني فيتولد من أن الإنسان لا يمكنه أن يصنع شيئاً ، حتى وإن كان بغير معنى محدد ،

إلا في إطار صنعة الشكل^(١٥) .

وبعد ، فقد كانت خصوصية الأشكال الأدبية الشعبية دافعاً كبيراً للباحثين في المجال الأدبي بصفة عامة ، والباحثين في المجال

الأدبي الشعبي بصفة خاصة ، إلى أن يبحثوا ، مستفيدين في هذا من الدراسات اللغوية والنقدية الحديثة ، في خصوصية التركيب

اللغوي الذي يتميز به كل شكل أدبي شعبي على حدة . هل أننا لن نستطيع هنا ، بعد هذا العرض الطويل لخصوصيات الإبداع

الشعبي ، أن نعرض لهذه الدراسات ، وربما عرضنا لها في مناسبة أخرى . ولا يسعنا ، بعد هذه الجولة التي حاولت أن تبرز عبقرية الإبداع الشعبي ، سوى أن نكرر عبارة أمي إبراهيم الفارابي التي

قدمنا بها هذا البحث ، والتي تقول :

« إن الناس لا يهتمون على ناقص أو مقصر في الجودة ، أو غير مبالغ في بلوغ المدى في النفاسة »^(١٦) .

ولم جانب الاشتغال بالقضايا الغيبية والاجتماعية ، اهتم الإنسان كذلك بالإنسان في حد ذاته ، بوصفه قيمة فعالة ومؤثرة ،

وقادرة على تحقيق المعجزة . ولهذا كان لابد من أن يكون هناك شكل أدبي مستقل يعنى بالبطولة الإنسانية المخارقة ، القادرة على

تفجير طاقة الجماحة وتوجيهها نحو ما فيه خيرها ، والقادرة كذلك على الالتحام بالقوى غير المرئية لكي تضمن مساندتها لها في

أوقات الشدة .

والحياة بعد كل هذا لغز محير ، فلماذا إذن لا يكون هناك شكل يمثل لغز الحياة ، ويكون لغزاً في حد ذاته ، فيجمع بين وحدتين من

المحال جمعها معاً في بنية واحدة ، ولكنه يفرض على المتلقي بذل الجهد الذهني للوصول إلى حد لهذا الإغماز ، تماماً كما نمتصر أفهاننا

في الحياة الواقعية للوصول إلى حل نلّفك به اشتباك متناقضاتها على نحو ساطع . وأحل في كلتا الحالتين يميل إلى أن يكون مثيراً

للضحك ، لأنه يفاجئنا ، بعد أن نمتصر أفهاننا ، بالخروج من المألوف على نحو غير متوقع .

وإذا كان اللغز يصل في النهاية إلى حل يجمع بين المتناقضين ، ويثير الضحك الناجم عن هذه المفارقة ، كما هو في اللغز القائل :

« أد السمسة ونجيب الحيل ملجمة (الكتابة) » ، فإن الإنسان كثيراً ما يكون عرضة لأن يواجه الموقف المعصية التي يصح من

المحال لديه الخروج منها سالماً إلا من خلال منفذ الضحك .

ومن هذا المجال تولدت الأشكال للضحكة في التعبير الشعبي ، فتراكمت النواذر الخاصة — مثلاً — بشخصية « جحا » ، الضاحك

المضحك . ثم كانت حصيلة النكات الهائلة التي توصف بأنها كلمات ذات أجنحة ، فهي تنتشر وتطير فور صدورها من مصدرها

المجهول في أهدب الأحيان .

وتتصاعد الرغبة في السخرية عند الإنسان إلى الحد الذي يترفع فيه إلى الخروج من دائرة الأشكال ذات الأنظمة المغلقة إلى دائرة

اللعب بالنظام ، سواء على مستوى المعنى أو على مستوى الشكل . وهنا نصل إلى الأشكال العبثية في الإبداع الشعبي .

ومثال ذلك تلك الأغنية المشهورة في تراثنا ، التي تقول :

« يا طالع الشجرة ، مات في معاك بقرة ، تحلب وتسقى .. » إلخ ...

ومن الممكن أن يمتد الكلام في هذه الأغنية ومثيلاتها إلى ما لا نهاية ، حيث يتنفي فيها المعنى الموحد المترابط والمنطقي .

ومثال هذا ذلك القص الذي يعتمد على التراكبات التصاعدية والتنازلية . وهذا القص ، ومثله الأغنيات سالفة الذكر ، يندرج تحت أدب الأطفال الشعبي ، لملاءمة عبثته لروح الأطفال التي تميل

إلى اللعب دائماً ، فضلاً عما فيه من وسيلة تربية لتمرين الذاكرة على تكرار السابق مع إضافة اللاحق . ومثال ذلك حكاية « الديك أبو الديوك » ، التي تستخدم عبارة واحدة ثابتة ، قابلة للإضافة

إليها على نحو مستمر .

- (١١) سورة الكهف ، من آية ٦٦ إلى ٧٠ .
- (١٢) نبيلة إبراهيم : قصصنا الشمسية من الرومانسية إلى الواقعية . دار الفكر العربى (بدون تاريخ) ص ١٠٧ .
- (١٣) Angus Fletcher: Allegory: The Theory of Symbolic Mode. Cornell. Paperbacks, 1970, P. 35.
- (١٤) يقرأ في هذا الموضوع المقدمة المطوية في كتاب .
- Hermann Bausinger: Formen der Volkspoesie. Erich Schmidt Verlag, 1968.
- (١٥) Susan Stewart: Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature. John Hopkins 1989 p. 202 .
- (١٦) أبو إبراهيم الفارابى : ديوان الأدب ، تحقيق : أحمد شتار عمر ، ومراجعة إبراهيم أنيس ، ط : مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، ١٣٩٤ هـ ، ج ١ ص ٧٤ .
- Michel Foucault : The Archeology of Knowledge . (١) Pantheon Books, New York 1972, p. 127 .
- Jack Goody ; The Interface between the Written and the Oral . Cambridge Univ. Press, 1987, p. 3 . (٢)
- E. J. Bond: Reason and Value. Cambridge univ. Press, 1983 P. 63. (٣)
- Vladimir Propp: Theory and History of Folklore: Translated (٤) by Ariadne Y. Martin and Richard P. Martin, University of Minnesota, 1984, p. 15 .
- Walter J. Ong: Orality and Literacy. The New Accents. (٥) Methuen- London 1982, p. 61- 62 .
- Ibid., p. 71- 73 . (٦)
- Ibid., p. 176 . (٧)
- V. Propp: op. cit., p. 10 . (٨)
- Walter J., Ong: op. cit., p. 37 . (٩)
- (١٠) سورة الأنعام ، من آية ٧٥ إلى ٧٨ .

مقبول

دور المعرفة الخلفية

في « الإبداع » والتحليل

محمد مفتاح

١ — الخطان المتوازيان :

قد يعتقد بعض الناس أن العملية « الإبداعية » تختلف من كل وجه عن العملية التحليلية ، على أساس أن « الإبداع » موهبة ربانية خاصة بأشخاص معينين ، أو وساوس شيطانية تنفث في بعض الناس نفثاً . وقد كانت هذه المعتقدات منتشرة في عصور سالفة في ثقافات إنسانية مختلفة ، منها الثقافة العربية ؛ إذ وردت فيها إشارات كثيرة إلى تميز المبدع عن غيره من الناس العاديين . وقد أحبت التيارات الرومانسية والرمزية واللاعنفلانية تلك الآراء السالفة ، فكان « المبدعون » في هذه التيارات يستعملون وسائل كثيرة لتنشيط خيالهم ، وللاندماج بشياطينهم حتى يُخدوهم بالبُعد والغريب والمجيب .

واعتقد بعض الناس أن المحلل هو من حصل على معرفة مؤسسية مصحوبة بموهبة الذوق الذي يرشده إلى مكان الجمال وإلى بؤر الفج ؛ فالذوق والمعرفة ، بالإضافة إلى التجربة ، تجعل المحلل قادراً على أن يكشف عن أبعاد النص وتقريبها إلى القراء الذين ليس لهم تلك المعرفة وذلك الذوق وتلك التجربة ، وقادراً على أن يواجه « المبدع » ويرشده .

وبناء على هذه المعتقدات ، افترض وجود مسارين متوازيين لا يلتقيان : مسار المبدع ، ومسار النقد ؛ لأن لكل منهما سبيله الخاصة به ؛ بل هناك من ظن أن العملية التحليلية / الفكرية عملية تشويش على العمل الإبداعي ، لأنها تفرض عليه قيودها ومقاييسها ، فبعرقه ذلك عن الانطلاق الحر لارتياح آفاق جديدة كاشفة عن غياهب المجهول .

٢ — التقاء المتوازيين :

على أن الدراسات النفسية الجديدة ، المتجلية فيها يسمى بـ « علم النفس المعرفي » ، والدراسات العلمية المعاصرة ، كالدراسات المتعلقة بـ « الذكاء الاصطناعي » ، تقدم نظريات ومفاهيم تجعل « المبدع » والمحلل خاضعين للعمليات الذهنية نفسها التي تحكمها معاً . وتلك النظريات والمفاهيم هي : نظرية الأطر ، والمذونات ، والخطاطات ، والسيناريوهات ، والتهاذج الذهنية . وقد تفرع عنها مفاهيم أخرى مثل المشهد و « الدهكور » وغيرها .

وقيل أن نين تحكم هذه الآليات في « المبدع » والمحلل معاً يحد من نذكر ببعض النظريات والمفاهيم للشابهة والمساوقة ، لنضع كل نظرية أو مفهوم في سياقه ، ونقدر مدى إجرائيته ، حتى لا تختلط النظريات والمفاهيم والمقاربات على نحو يؤدي في نهاية المطاف إلى نوع من التلفيق وتضبيب رؤى الفكر العربي الإسلامي ، السامى نحو الخروج من المشاهات التي يعيش فيها .

(١) نظرية التناص :

أولى تلك النظريات ، مما أصبح معروفاً ومتداولاً بين الناس ، هي نظرية التناص . و « نواة هذه النظرية » موجودة في الآراء الانطباعية التي كان يدلي بها متلقو الآداب في مختلف الثقافات ، ومنها الثقافة العربية ؛ إذ يجد القارئ المتأدبين العرب ينهون بدور الحفظ والرواية والتمرس بأساليب الفحول في تكوين الشعراء المجيدين الذين احتلوا مكانة مرموقة في الشعر العربي خاصة ، كما انتبهوا إلى علاقة المائلة والمشابهة بين الأشعار فوازنوا بينها ، ثم صاغوا مفاهيم للتعليل والتفسير على نحو كَوَّن باباً مهماً في النقد

العربى سمي بالسرقات ، واحتل حيزاً مركزياً في الكتب البلاغية والنقدية .

لقد بقيت تلك المقاربة شائعة ومتشرة بين المهتمين ، إلى أن جاءت نظرية التناسل من الثقافة الغربية . حل أن نشأة هذه النظرية وتطورها وتوظيفها لم يكن موحداً ووحيداً ، بل تفرع عنه نزعتان متضادتان ولكنها متكاملتان ؛ إحداهما أدبية ، تتجلى في آثار « باخطين » ومن تأثر به ، مثل « كريستيفا » و « بارت » في بداية أمره ؛ فهؤلاء يذهبون ، مع بعض الاختلاف بينهم ، إلى أن النص الأدبي هو إعادة إنتاج وليس إبداعاً محضاً ، وأن كل نص إنما هو معصد أو قالب لنص آخر سابق عليه أو معاصر له ، وإن غلبوا الوظيفة القلبية على ما سواها ؛ لأن نظرية التناسل تمت وترعرعت في خضم نزعة احتجاجية واعتراضية ساخرة من المتوارث في السياسة والثقافة . وثانيتهما فلسفية ، تتجلى في التشكيكية التي يمثلها « دريدا » و « بارت » في آخر أيامه و « بول دومان » و « هارتمن » وغير هؤلاء ؛ فقد وظفت نظرية التناسل لنسف بعض مقولات المركزية الأوروبية ، مثل مقولة الحضور ، ومقولة الانسجام ، ومقولة الحقيقة المطلقة ، التي يحتويها النص ويحمل عليها . . .

وأثبت أن أي نص هو نسج من أصوات آتية من هنا وهناك ؛ من الشعر ومن الكتب المقدسة ومن لغات الحياة اليومية . . . وأن أي نص يمكن أن يقرأ قراءات متعددة . وكان سندها النظرى في هذا الثقافة القبلية اليهودية ، والفلسفات السوفسطائية والعدمية ، وبعض الممارسات الشعبوية . ونتيجة لهذا شاع شعار « موت المؤلف » ، وانتشرت الدعوة إلى نسف كل مؤسسة ، ومنها المؤسسات الأدبية . وبدون الدخول في التفاصيل ، فإن هذه النزعة تقوم على منطق للمفارقة ، أو منطق الإحراج ؛ فهي ترفض تراث المركزية الأوروبية ، ولكنها تقبل الفكر القبلى اليهودى بخلفياته الميتولوجية . وهي ترفض الإبداع ، وفي الوقت نفسه تدعو إليه . وهي تنظر إلى النص بوصفه شيئاً وترفض المؤسسة ، ومنها مؤسسة الجنس الأدبي .

من خلال هذه الإشارات نخرج بخلاصتين اثنتين ؛ أولاهما متعلقة بمفهوم « الإبداع » ؛ وثانيتهما رفض المطابقة بين نظرية التناسل المعاصرة ، ومقاربة السرقات في الأدب العربى . فالحلحلة الأولى تلزمنا بمراجعة مفهوم « الإبداع » حتى لا يبقى مفهوماً مجرداً متعالياً على الزمان والمكان والأشخاص ، ولربما كان الأولى أن يتحدث المحلل من الإنتاج وإعادة الإنتاج . وتبنى هذين المفهومين يقلل من مفهوم الإبداع المطلق الذى يفتح للمتألفين وللأهمل وللمنقبة وللكرامية الباب على مصراعيه . فالنص الأدبي هدم وإعادة بناء ، بقصد غالباً وليس صاحبه مسجوراً أو مضموراً أو فاقداً للوحى ، يهذى كيف يشاء وكيفما يطق له ؛ فإنتاج النص الأدبي إذن وإعادة إنتاجه ؛ معاناة وجهود وعرق أولاً ، وهو موهبة فطرية نانبا . فمفهوم الإبداع المطلق وليد التيارات الرومانسية والرمزية والدادية والانجماهات اللا عقلانية . إن استعمال مفهوم « الإبداع » بعبر من موقف ما ، وقد يصادفه كثير من الصعوبات حينها يطلق

على الثقافة العربية والثقافات العالمية الأخرى قبل العصور الحديثة والمعاصرة . فإذا ما تبينا هذا المفهوم واستطعنا أن نستخلص مقاييس له ، وهذا شيء صعب ، وحاولنا أن نحاكم الآداب العربية الإسلامية في ضوءه ، فإن غالبيتها تصبح ملغية وغير ذات موضوع . ذلك بأن هذا المفهوم الذى نروج له هو وليد ذلك السياق الثقافى المشار إليه . وهو ليس مجتمعاً عليه في الآداب الغربية نفسها . وقد تزداد نسيته إذا ما نظر إليه من زاوية الموروث الأدبي العربى الإسلامى والخلفيات المتحركة في ذلك الموروث . وليس ذلك بضائر للثقافة العربية الإسلامية ، إلا إذا حوكت من قبل مفاهيم وتصورات ومسلات المركزية الأوروبية الحديثة والمعاصرة .

والخلاصة الثانية ذات طبيعة منهجية ، ألا وهى المطابقة بين الآراء في نظرية التناسل الواردة من الغرب ، الناشئة في سياق اجتماعى وفلسفى وثقافى وسياسى خاص ، وبين آراء النقاد العرب في السرقات الأدبية التى وراءها خلفيات اجتماعية وجمالية وثقافية وسياسية خاصة . لذلك يجب على دارس النقد الأدبي العربى أن يعبرها كبير اهتمام ، حتى يؤثر عنصر السرقات الأدبية ضمن الشبكة التى يوجد فيها ، والتى يؤثر فيها وتأثر به . وعليه فإنه من جانب الوعى التاريخى ومنطق التاريخ أن تقع الموازنة بين نشأة دراسات السرقات الأدبية في العصر العباسى وتطورها ، ونظرية التناسل التى هى وليدة القرن العشرين ؛ فمفهوم السرقات استمر أدبياً وجمالياً وأخلاقياً بناء على مبادئه . أما نظرية التناسل فهى أدبية وفلسفية ؛ يهدف الجانب الفلسفى منها إلى نسف بعض المبادئ التى قامت عليها العقلانية الأوروبية الحديثة والمعاصرة . لذلك فإنه ينبغي أن لا يتخذ مفهوم الإنتاج وإعادة الإنتاج والهدم والبناء عطية وذريعة في ترسيخ المفاهيم النقدية العباسية ، على أساس أنها سبقت ما يوجد لدى الأوروبيين . وليس في هذا الموقف دعوة إلى إعدام التراث النقدى الأدبي العربى الإسلامى ؛ لأن مثل هذه الدعوة غير مقبولة بل مرفوضة من أساسها ؛ وإنما يجب إحياء مصطلح النقد العربى بإعادة تحديده وتجريده من ظروفه المحيطة له وإعادة صياغته ثم إدماجه في شبكة مصطلحية نستطيع الوصف والتأويل والتفسير . وبهذه العمليات كلها يمكن أن يتحرك الناقد بسهولة ويسر في أرض الأدب العربى ، دون خوف من التيه في بُنيات الطريق ، أو خوف من الحياة خارج التاريخ . كما أنه بهذه العمليات نفسها يقى ذاته من الارتقاء في حباب التراث النقدى الأوروبى والأمريكى وهو غير ماهر في السباحة ، فيؤدى به إلى إغراق نفسه وإغراق غيره . ضبط السياق العام العلمى والإيديولوجى والتاريخى للمفاهيم ، وضبط مساقها وموقعها في شبكتها ، عملية جوهرية لتقدم المعرفة التحليلية الأصيلة .

(ب) نظرية « بورس » :

يمكن أن يستخرج القارىء من هاتين الخلاصتين نتيجة تقول إن هناك انجماهاً نحو التسليم بأن عملية « الإبداع » وعمليات الإنتاج وإعادة الإنتاج والهدم والبناء تنطلق من شيء ما ، أى من نواة أو من

تلك الأقسام والمعلم والمدير والحراس وحينما يذكر المستشفى يتداهى إلى الذهن الدكتور مدير المستشفى والأطباء والمرضون والمرضى والدواء . . . وإذا ما أردنا التمثيل بمجداننا نقول : حينما تذكر القصيدة المدحية النموذجية تتبادر إلى الأذهان الخطاطة التي ذكرها ابن قتيبة أو ما يقرب منها . وحينما تذكر قصيدة الاستنفار إلى الجهاد يحصل في ذهن القارئ المتفرس الشاعر والمدح والتذكير بما وقع للأندلس من مأساة شاملة للطبيعة وللإنسان وللدين ، والتنبيه إلى ما فعله المسيحيون وما ينتظرهم من عقاب ، ثم دعوة الشاعر المدح إلى جمع العدد والعدة لإحراز الإسلام وإذلال الكفر ، وقد ينسب الشاعر قصيدته بالثناء على نفسه وتنبيه المدح إلى قيمة شعره .

تنظيم المواضيع المثالية في الذاكرة على شكل بنيات ليس خاصاً بما ضرب من الأمثلة ، ولكنه شامل لكل الأغراض الشعرية والفنون وضروب السلوك البشرى . فالمعرفة السابقة المخزنة في الذاكرة أساس لإعادة إنتاجها أو إنتاج معرفة شبيهة بها . على أنه يجب التفريق بين مفهومين أساسيين هما : النموذج والإنجاز ، فالنموذج هو الصورة الذهنية المثالية للقصيدة الاستنفار بكل عناصرها الضرورية والاختيارية ، وللبسط مثل هذا النموذج يجب الاعتماد على أساس تحليل القوائد الاستنفارية لتحديد مختلف العناصر حتى يمكن الاتفاق على ذلك النموذج . أما الإنجاز فهو ما يتجلى في أية قصيدة استنفارية معينة ، إذ ليس المفروض فيها أن تكون نسخة طبق الأصل من النموذج .

معنى هذا أن بعض العناصر يغيب من الإنجاز في الآداب القديمة ، وأما في الآداب الحديثة والمعاصرة فقد تغيب جل العناصر ولا يبقى منها إلا بعض المؤشرات التي تعمدى . وقد يتساءل حينئذ عما ملأ به « المبدع » إطاره ، بل قد يظن أنه لم يتحرك ضمن إطار معين . ليس له ذلك ، وإنما كل ما فعله هو إدخال إطار في إطار بواسطة المائلة والمشابهة . ولنبرهن على هذه الدعوى بما يل : قد يتحدث نص قصصى عن غابة وأسود وذئاب وقناذد وكائنات غريبة تضم بين أحشائها كائنات أخرى . ولكن ذلك النص قد يتحدث في أوله أو في أثنائه أو في آخره عن سيارة الأجرة . ما العلاقة بين (سيارة الأجرة) وما يتحدث عنه النص ؟ إن سيارة الأجرة هي مؤشر لبناء إطار محتويها وتكون أحد عناصره . وهذا الإطار لن يكون إلا المدينة أو الوسط الحضري بصفة عامة . وعليه فهناك بنيتان إحداها الغابة وثانيتهما المدينة ، ولذلك يمكن إلحاق إحداها بالآخرى عن طريق المائلة والمشابهة .

إن الناص أو الماتين أو المنتج أو « المبدع » أو ما شئت من الألفاظ تتحكم فيه أطر نموذجية مثالية ، وقد يفرج عنها أحياناً أو يخرقها ، ولكن قانون المائلة والمشابهة هما اللذان يسوغان ذلك الخروج وذلك الخرق .

إن تلك الأطر بعناصرها الضرورية والاختيارية هي التي تتحكم في المحلل أو المؤول أو الناقد أو ما شئت من الألفاظ أيضاً . فحينما

رحم أو ما أشبه من هذه المفاهيم . وهذه الوجهة من النظر هي ما أقام عليها السيميائي المشهور « بوردس » تنظيره ، وصاغ عدة مفاهيم تؤكد ما أشار إليه التراث النقدي العالى القديم . ومن تلك المفاهيم مفهومان أساسيان يعكسان بوضوح نظريته ، وهما : مفهوم المؤولة " Interpretant " ، ومفهوم الضرورة الدلالية اللامتناهية Semiosis . والمؤولة تكون على مستوى المعجم وعلى مستوى القصيدة وعلى كل أصل وفرع ، فالمرادف مؤولة ، والقصيدة الثانية التي لحاها الأولى مؤولة ، وكل ما يأتى بعد النواة مؤولة ، وهكذا في عملية غير متناهية على مستوى الإمكان ، وفي عملية متناهية بمؤولة نهائية على مستوى النص . إن مفهوم المؤولة والضرورة الدلالية اللامتناهية غابا عن النقد الأوربي وخصوصاً الفرنسي منه ، إلا في السنوات الأخيرة ، في حين أنه يمكن حد هذين المفهومين موازين لنظرية التناص . ولذلك فإنه ليس هناك ضرر كبير في أن نعقد مشابهة بينهما ومقارنة لإدراك مدى التفاعل بينهما ، مع التفتن إلى اختلاف خلفياتهما الفلسفية والعلمية والسياسية . وقد لمح بعض المحللين أوجه الشبه بين الاتجاهين فمزج بينهما في صياغة نظرية ، موافقة بين السيميائيات الأوربية الحديثة ذات الأصل « الدوسوسورى » والسيميوطيقا الأنجلوسكسونية ذات الأصل « البورسى » . وخير من قام بهذه العملية « رفاتير » ، وخصوصاً في كتبه المتأخرة ، و« أمبرثوايكو » في غالب كتبه .

وما ييمنا في صياغتنا هذا هو أن السيميوطيقا « البورسية » هي من بين الأسس التي قامت عليها نظريات الذكاء الاصطناعى في وصف عملية الإنتاج والتلقى وتأويلها وتفسيرها ، وخصوصاً استثمار مفهوم الغرض الاستكشافى .

(جـ) النظرية المعرفية :

وحيثما نصل إلى هذه المقاربة فإننا نجد ما كان متوازيًا - توازى المحلل والمبدع - قد صار متدججاً ، لأن النظرية المعرفية التي ينطلق منها الذكاء الاصطناعى تتعامل عن كيفية اشتغال الذهن البشرى وتفكير الكائنات الإنسانية . ومن خلال تلك التساؤلات وما أشبهها يمكن أن يستنتج أن مثل هذه المحاولات العلمية تهدف إلى الكشف عن آليات التفكير الإنسانية بصفة عامة ، وليس الكشف عن تفكير كل إنسان على حدة لإثبات خصوصيته . وإذا ما صحت هذه الخلاصة فإنه يكون لزاماً التسليم بأن المحلل والمبدع تتحكم فيهما الآليات نفسها . وتوضيحاً لهذه المسئلة يمكن تقديم بعض تلك الآليات التي تضافر في صياغتها علم النفس المعرفى والذكاء الاصطناعى .

ولنتكف بنظرية واحدة هي نظرية الإطار . فالإطار يعرف بأنه تنظيم للمعرفة ضمن مواضيع مثالية وأحداث قالبية ملائمة لأوضاع خاصة . ومعنى هذا أن الذاكرة الإنسانية تحتوى على أنواع من المعارف المنظمة في شكل بنيات . ولتوضيح هذا فإن المواضيع المثالية (من المثال) هي مثل « المدرسة » ، فحينما يذكر مثل هذه الموضوعات تتداهى إلى الذهن البنية بأقسامها ، وما يلزم

يذكر له المدرسة أو المستشفى أو القصيدة المدحية أو القصيدة الاستغارية تنداعى إلى ذهنه تلك العناصر . ويمجد ما يحدد هوية الموضوع يبدأ فيسحب من حساب بنك ذاكرته ما ادخره قبل للفهم والتأويل والتفسير . ووفقاً للنماذج المثالية التي تحتزن في الذاكرة فإنه يستطيع أن يؤطر كل إنجاز ويحدد عناصره الضرورية والاختيارية وما تحقق منها وما تغيب ، ولكن الغيب قد يقل وقد يكثر . ومهما كانت درجة الغياب فإنه يلجأ إلى توظيف مفاهيم إجرائية لملء أنواع الفراغ الموجودة في النص ، أو لتوثيق العلاقات بين بنيتي . والمفاهيم هي : الاستدلال بالغيب أو (الاستصحاب) ، والاستدلال العادى ، والفرض الاستكشافى ، فحينما يسمع المرء كلمة « إنسان » فإنه يفترض أن له رجلين وعينين ويدين ورأساً وكل ما يتكون منه الإنسان من جوارح ومؤهلات ، إلى أن يثبت عكس ما يفترضه . وهل سبيل المشابهة فإن المثادب المختص حينما تذكر له قصيدة الاستغفار يفترض كل عناصرها الضرورية والاختيارية إلى أن يثبت العكس . فكما أن الطبيب قد يلجأ إلى معالجة الإنسان المريض مفترضاً فيه إنساناً شبيهاً بالسوى ، فكذلك المحلل لقصيدة الاستغفار ، فإنه يلجأ إلى ملء ثغراتها إذا ما كانت بعض عناصرها متبورة ، قصداً أو بغير قصد . وأما الفرض الاستكشافى فإن المحلل يلجأ إليه في النصوص المعماة أو التي تدخل إطاراً في إطار لأسباب مختلفة ، فقد ينطلق من مؤشر لبناء فرضية للقراءة ، فإذا ما اعتقد أنه وفق لذلك ، وإذا كانت الأخرى فإنه يعيد صياغة فرض استكشافى آخر .

إن المحلل في الحالتين كليهما يجتهد لبناء إطار مشترك بينه وبين « المبدع » . على أن مقارنة الذكاء الاصطناعى تؤدي إلى عدة إشكالات . ولتبنيها نسوق ما يل : إذا كان المبدع ينطلق من نواة معينة يقوم بتشعيمها إلى عقد أو إلى تمفصلات يجمد بعضها ويشعب بعضها آخر منها ، وإذا كان المحلل يتابع ما قام به « المبدع » ، محاولاً تبيان ما فعله من تمفصلات ، وكاشفاً عن آلياتها التي تمت بها ، فإن سؤالاً قد يطرح بالشكل الآتى : إذا كانت تنمية النواة بهذا الشكل فلماذا يختلف تشعيم « مبدع » عن « مبدع » ، وتأويل محلل عن محلل آخر ؟ أو ليس من المتعين أن يخضع « المبدع » والمحلل لقانون عام ، وأن يسيرا في طريق واحد كأنها حواسيب ، على نحو يعمل للبشرية إبداعاً آلياً وفهماً آلياً من شأنها أن يوحد الفهم ويوفر الجهد وينبذ الخلافات ؟

إن منافاة هذا المطلب لبعض المكونات البشرية هو الذى جعل بعض الباحثين في ميدان الذكاء الاصطناعى وفي تطبيقاته على اللغة الطبيعية وتحليل الأناصيص ، وبعض الباحثين في نظريات التلقى ، وخصوصاً ما تفرع عنها مما يمكن تسميته بالبنائية أو التوليفية ، يضحون مفاهيم جديدة تراعى مطلبين أساسيين في أى سلوك إنسانى ، هما الخيال والواقع .

وإذا كانت مفاهيم الذكاء الاصطناعى تعتمد على الترابط والتداعى فإنها حينئذ تعتمد على قسط كبير من الخيال ، على نحو يجعل المبدع يتصرف بحذف عناصر ، أو إضافة عناصر جديدة ، أو

إدخال إطار في إطار لا يمكن إثبات العلاقة بينهما أحياناً إلا بعملية بناء عسيرة . فإطار واحد يمكن أن يتناول بكيفيات مختلفة تبعاً لمسار الخيال ، والوجهة التي توخاها ، والأهداف التي قصد إليها ، « فمدرسة » مثلاً يمكن أن يتناولها « مبدع » ما مبيها وظائفها الأساسية التي خلقت من أجلها ، وقد يقلب مبدع آخر وظائفها تهكماً وسخرية . . . ولهذا وضع بعض الباحثين مفهوم « الشبكة » المنظمة في الذاكرة . وتوضيح ذلك أن المبدع حينما يختار وجهة ما فإن خياله يتجه نحو شبكة معينة للخلق معانٍ إيحائية تعطى ضفافاً للنص ، وتجعل المحلل يبنى شبكة منظمة من القراءات . إن شبكة المعانٍ الإيحائية تعتمد على شبكة الخيال المنظمة ، وهذه تعتمد على شبكة الذاكرة المنظمة ، فالذاكرة إذن هي أساس الخيال ، وهي أساس توجيهه . إن الذاكرة لا تنتج إلا خطاطات فاقدة للحياة ، ترضى المنطقى والرياضى والإعلامى ، ولكنها لا تستفز العواطف والأحاسيس . وإذا كان الخيال يطلقها من رباط العقل المطلق فإن عليه أن يتوجه نحو أهداف تحد مستنداً في الذاكرة . وهل المحلل أن يراعى هذه الشبكات جميعها ليكون تحليله خصباً ومجدياً ، فيدون الكشف عن الشبكات جميعها ، وآليات اشتغالها ، لن يصل إلى جوهر النص الأدبى ، وإنما قد يشتغل على هامشه وبجانبه .

« المبدع » محكوم بحل المشكلة الذى طرحه ، فكل عمله موجه نحو حل مشكل ما ، كما أن المحلل محكوم بحل المشكل وينطلق النص . ولكن هل يتطابق الطرحان والمنطقان ؟ ليس من السهولة الإجابة عن مثل هذا السؤال ، لأنه يطرح مشكلات معقدة ، مثل أسباب اختلاف الناس ، وعلاقتهم بلقواقع ، وماهية الواقع . على أن هناك بعض النظريات الفلسفية والتأويلية التي حاولت الإجابة ، ما استطاعت ، عن بعض هذه المشكلات . ومنها نظرية الذكاء الاصطناعى ، ونظرية التلقى ، ووليدتها التوليفية ، ونظريات أخرى على أن ما نريد أن ننبه إليه ، هو تداخل نظرية الذكاء الاصطناعى مع نظرية التلقى وخصوصاً نظرية « إيزر » كما يتجلى في المفاهيم التالية : مفهوم الانتظار ، ومفهوم ملء الثغرات ، وضروب البياض التي يحتوى عليها نص ما ، والمعرفة الخلفية . ولكنها يختلفان من حيث إن نظرية الذكاء الاصطناعى ، خصوصاً في صياغاتها الأولى ، هي وضعية محض ، ومن حيث إن نظرية التلقى والتوليفية هما وليدتا الفلسفة الألمانية المثالية ، التي تفسح مجالاً للذاتية والمحيطية والجسم وتفاعلهما في صياغة إدراك متميز ، سواء على مستوى الفرد أو على مستوى المجموعة ، على نحو يجعل تجربة شخص ما تختلف عن تجربة شخص آخر ، وتجربة أمة تختلف عن تجربة أمة أخرى . وهم يعتمدون في دراستهم هذه على نزعة ظاهراتية ، معززة بدراسات عصبية فيزيولوجية . إن الفلسفة الألمانية وما تولد عنها من مقاربات أدبية تجعل للتجربة الشخصية دوراً بارزاً في « الإبداع » والتلقى : « عالم الملاحظ هو عالم تجربته » . ولكن تلك التجربة تستند على معايير ومقاييس تضمن إجماعاً وتداولاً . ومع ذلك كله فإن هناك تداخلاً أكيداً ، وتفاعلاً واضحاً ، يمكن للباحث المتنبه أن يرصدهما ، فنظرية التلقى ، أو

والمحلل يشترك ويختلف ؛ وهذا الاشتراك والاختلاف هو التوليف بين المطلق والنسبي .

٣ — نحو مقاييس للإبداع والتحليل :

هناك من يذهب إلى أن النص يحتوي على معناه ودلالته ، وكل ما يفعله المحلل هو الكشف عنها وتقريبها إلى القارئ على نحو يجعل دور المحلل سليماً . وهناك من يذهب مع نظرية بنائية متطرفة ، تفسح المجال للمحلل ليسقط على النص ما يشاء له ويحلل من معتقداته وأوهامه ومقاصده وغاياته . فالمبدع يخضع للقبول ، ويفسح المجال لخياله لإبداع نصه ، والمحلل يخضع للقبول أيضاً ويفسح المجال لخياله ليتفاعل مع النص ويجاوز منطقته إلى مفهومه ، ويملا الثغرات التي يحتوي عليها النص بطريق أنواع الاستدلال . « فالمبدع » مدفوع بالطبيعة البشرية والخصائص اللغوية وجنس النص والسياق ، والمحلل محكوم بالإكراهات نفسها ، ولكن لكل من المحلل والمبدع تجربة خاصة ، تجعل كلا منهما يسير في مسار معين . إن « المبدع » والمحلل سيران من قبل المعرفة الخلفية المختزنة في الذاكرة ، المتصرف فيها من قبل الخيال .

بعض تياراتها على الأصح ، يفرق بين نوعين من المعرفة : المعرفة الأنطولوجية ، والمعرفة التجريبية . فالمعرفة الأنطولوجية هي معرفة العالم المصوغ في مفاهيم ضمن خطاطات وأطر ؛ وأما المعرفة التجريبية فهي معرفة إجرائية محددة بأعمال الفرد ونشاطه .

وإذا كان عالم الملاحظ هو عالم تجربته ، فإن نتيجة هذه القول أن كل معنى نص يبني بناء ، وأن كل محلل يمكن أن يقرأه قراءة خاصة به . ومؤدى هذا — إذا ما دفعنا به إلى أقصاه — أنه يفرق الإجماع ولا يحقق التداوت . ولكن الأمر ليس بهذا الشكل ؛ فإذا ما كان الناس متشابهين من الناحية البيولوجية ، وخاصعين للعمليات الاجتماعية نفسها ، فإنه لا بد من تحقيق الإجماع والتداوت ، بل الانطلاق من أرضية مشتركة . وبرغم هذا كله فالنص يفتح زناد التأويل . وحينما يبدأ التأويل يكون ديناميته الخاصة به تبعاً لمواطن المتلقى ومعرفته ومشاعله وأهدافه وكفائاته ، وللتمثيل الذاتي والمراعاة المتلقين ولقبود ظروف المتلقى . إن المحلل والمبدع تتحكم فيهما الظروف الاجتماعية ومواضع الجنس الأدبي وقواعد اللغة ، ولكنها قد يختلفان في المقاصد والغايات والمعرفة المنشطة ودرجة الوعي . وعلى أساس هذا الخلاف فإن التمثيل الذهني للكاتب

ملاحظات :

- See Poetics 16 (1987), Reader Response, Esp. Margaret Kantz, " Toward a Pedagogically Useful Theory " , pp : 155 - 168 .
- Siegfried Schmidt, On The Construction of Fiction and Invention of Fact " , in Poetics 18 (1989), pp : 319 - 335 .

— ينظر كتابنا : « مجهول البيان » دار طيطال « المغرب » ١٩٩٠ .

- Pierre Maranda " Vers Une Semiotique de L'Intelligence Artificielle " in Degres N° 62. 1990, pp : 1 - 16 .

عبد الله

عن الشعر واللغة

غير العقلانية

О ПОЭЗИИ И ЗНАЧЕНИИ ЯЗЫКА.

تأليف : ف. شكولوفسكى

ترجمة وتقديم : مكارم الفهمى

مقدمة :

« ضرورة » . وفى الوقت الذى كان فيه النقد الشكلى يهاجم
الوضوح فى الفن ، وبخاصة فى الشعر ، وكان ينادى بتحرير
الكلمة من أسر المعنى ، كان النقد الماركسى ينادى بضرورة « تشييد
مؤلفات عالية الفنية ، خالية من جماهير الشعب العريضة ،
ومفهومة للملايين »^(١) . وقد تبادل الشكلانيون والماركسيون
الهجوم ؛ فكان شكولوفسكى يشبه النقاد الواقعيين من أمثال
يلينسكى وهوبرولوف وميخائيلوفسكى بمن أن لكى « ينظر إلى
زهرة ، ومن أجل الراحة جلس عليها »^(٢) . أما النقاد الماركسي
لوناكسوفسكى ، أحد أكبر النقاد الذين ظهروا على الساحة الأدبية
فى الحقبة التى سبقت الثورة مباشرة ، فقد هاجم الشكلانيين الذين
كان يرى فيهم « أقصى تعبير عن الخواء العقلى والعاطفى
للبرجوازية »^(٣) .

وقد لقيت المدرسة النقدية الشكلانية أصف هجوم من جانب
الجماعة الأدبية المطرقة (راب) (اختصاراً لـ « الجمعية الروسية
للأدباء البروليتاريين ») ، وهى الجمعية التى انتهجت سياسة
هاربة للتيارات الشكلانية فى الشعر وفى النقد .

وقد انحصر مد المدرسة النقدية الشكلانية فى الثلاثينيات حين
صدر قرار اللجنة المركزية للحزب ، الخاص « بسياسة الحزب فى
جمال فن الأدب » (١٩٢٥) ، وكذلك المرسوم الخاص
ببيروتويكا المؤسسات الأدبية والفنية ، الذى بمقتضاه تم تأسيس
اتحاد الكتاب السوفيت ليصبح المؤسسة الوحيدة التى تضم جميع
التنظيمات الأدبية ، ويكون لها وحدها حق الإصدارات الأدبية .
وبذا أحكم الحصار حول التيارات للشكلانية فى الشعر والنقد .

ومع ذلك فقد استمر عطاء أعضاء المدرسة الشكلانية

هذه الدراسة هى أحد أعمال الناقد والأديب ليكتور
شكولوفسكى Shklovsky ، وهى تعد من الأعمال المبكرة لجماعة
« أوبوياز » ، وهى الأحرف الأولى المختصرة « لجمعية دراسة
لغايا اللغة الشعرية » التى تأسست عام ١٩١٦ فى ليننجراد
(بيتروغراد آنذاك) ، وكانت تنقسم إلى جانب واليدى
ل. شكولوفسكى كلاً من تينانوف ، وتوماشيفسكى ، وأجنباوم .
والأوبوياز هى إحدى جماعتين لبيتين تكونان معاً المدرسة
النقدية الشكلانية فى روسيا (والثانية هى حلقة موسكو اللغوية ،
التي تأسست فى عام ١٩١٥) .

ولم ينشأ الاتجاه الشكلانى فى النقد الروسى من فراغ ، بل جاء
بمباشرة لمحصل نظرى للتجارب الشعرية فى تيارات الحدثة التى
ازدهرت فى الشعر الروسى فى نهاية القرن الماضى وبداية القرن
الحالى . وقد يتوازى كثير من الأفكار النقدية فى الشكلية الروسية
والأفكار النظرية لتيارات الحدثة ، لاسيما الاتجاه الرمزي
والمستقبل (الفوتوريزم) .

ولم يكن طريق المدرسة الشكلانية فى النقد الروسى طريقاً
سهلاً ، فقد ظهر هذا الاتجاه فى مواجهة تقاليد واسعة للنقد
الواقعى والنقد الماركسى . وكان من الطبيعى أن يقابل النقد
الشكلانى بالهجوم والرفض من قبل النقاد الماركسيين ، نظراً للتباين
الشديد فى وجهات نظرهم فيها يتصل بتحديد ماهية الفن وعوره فى
الحياة ، وفى الوقت الذى كان النقاد الماركسيون يؤكدون فيه
ضرورة وحدة الشكل والمضمون بوصفها شرطاً لا غنى عنه فى
المعمل الأدبى ، كان النقد الشكلى لا يرى فى المضمون

التقنية ، فأسهموا بدراسات متنوعة عن إنتاج الأدباء الروس ،
و في موضوعات النظرية الأدبية ، وذلك بعد محاولة لإحياء التكيف
مع الأوضاع الجديدة .

وتعكس دراسة شكولفسكى عن الشعر ولغة غير
عقلانية ، اهتمام النقد الشكلاني بقضية الأصوات في الإبداع
الشعري ، وهي القضية التي احتلت مكانة مهمة في أفكارهم
الجمالية ، حيث أكدوا المكانة المستقلة للأصوات في الشعر ، وأهمية
جانب النطق لدى الاستمتاع بأصوات لا معنى لها .

وفي هذا الإطار أولع الشكلانيون في كتاباتهم بالتجارب
الشعرية التي تعنى باللعب بالأصوات ، وبتركيب الكلمات التي
تفتقد المحتوى أو المعنى . وقد بلغ هذا الولع حد تقبل اللغة « غير
العقلانية » بوصفها لغة للألعاب .

ولكن لماذا هذه اللغة « غير العقلانية » ؟ لقد وجد الشكلانيون
في هذه اللغة وسيلة فعالة لبلوغ ما أسماه شكولفسكى « تأثير غير
المألوف » ، فمن خلال تحرير الكلمة من علاقاتها العادية ،
ووضعها في تشكيل جديد غير مألوف ، وغير متوقع ، يمكن
جذب اهتمام القارئ والتأثير على فعالته ، ذلك لأن النشاط من
منظور القوانين العامة للإدراك « حين يصبح مألوفاً فإنه يُستوعب
بطريقة آلية » (٤) .

وتنتج دعوة ل. شكولفسكى إلى لغة « غير عقلانية » من
مفهوم القيمة الذاتية للكلمة الشعرية ، الذي أكدته الشكلانيون ،
ومن نظرهم إلى الفن بصفته وسيلة للشكل الصعب الذي يزيد من
صعوبة عملية الإدراك ومداها ، التي تعتمد في الفن قيمة في حد
ذاتها (٥) .

وتتوازي دعوة شكولفسكى إلى لغة شعرية « غير عقلانية »
والتجربة الشعرية والآراء النظرية لشعراء المدارس الشكلانية في
الأدب الروسي في مطلع القرن الحادي ، وبخاصة شعراء التيارين
الرمزي والمستقبل « الفوتوريزم » ، فقد اهتم المستقبلون في
أشعارهم بتركيب الكلمات التي تفتقد المعنى ، وكانوا يميلون إلى
ربط الأصوات والحروف بدلالات معطاة مسبقاً ، وإلى تركيز

الانتباه على التنظيم الصوتي المستقل للكلمات . وقد نادى الشاعران
كروشنينخ Kruchnikh ، وغلينيكوف Khlebnikov - وهما من
شعراء التيار المستقبلي ، ويشير إليهما شكولفسكى في دراسته -
بمطلب الشعراء المستقبليين في « كلمات مقطعة ، أو أنصاف
كلمات ، وتركيب خريبة الأطوار ، وأهمية ، ولغة غير معقولة »
لهذا يمكن إحرار أهل تعبيرة ، وبهذا - على وجه التحديد - تتميز
اللغة المعاصرة الجماعية ، التي تحطم اللغة الجماعية (٦) .

والترجمة التي نقدمها هنا لدراسة شكولفسكى هي ترجمة عن
الأصل الروسي المنشور في عام ١٩١٩ في كتاب « الشعرية »
(مجموعة دراسات في نظرية النص الشعري) ، الصادر في
بيتروغراد (لeningrad حالياً) . وقد أوردنا هوامش الدراسة
وتعليقات المؤلف ضمن سياق الدراسة ، كما وردت في النص
الأصلي ، أما الهوامش التالية للترجمة فهي تخص تقديمنا للدراسة
الترجمة . ونود أن نتوجه إلى أننا قد أسقطنا في الترجمة استعهاد
شكولفسكى بجدول للألعاب الأطفال ذات الطابع القومي
الروسي ، نظراً لأن هذه الألعاب غير موحدة للقارئ العربي ،
لعدم درايته بها . أما عن الترجمة التي قمت بها فقد واجهتني صعوبة
في نقل أسلوب شكولفسكى إلى العربية ، فشكولفسكى ناقد يكتب
بروح الأديب ، وكتاباته النقدية - كما يقول عنها الناقد السوفييتي
أوجنيف - « تؤكد أن النقد جزء من الفن ، وأن العلم يمكن أن
يصبح شعراً » (٧) . وقد كان شكولفسكى من أنصار مبدأ الاقتصاد
في التعبير الأدبي ، وكان يتأق بالأسلوب التلغرافي ، في الكتابات
الإبداعية ، وقد حاول هو نفسه أن يطبق هذا الأسلوب في
كتابه ، ومنها الدراسة الحالية التي يعبر فيها عن أفكار تجريبيّة في
أسلوب يعتمد على الجمل المشحونة بالأفكار ، التي « تكثف فيها
الفكرة إلى درجة الحكمة والمجاز » (٨) .

وبالإضافة إلى ذلك فشكولفسكى يستشهد بكثير من الأمثلة
التي يتوجه بها إلى قارءه ، الذي يعرف منها الكثير . ولكي نصح
معان هذه الدراسة واضحة بالنسبة للقارئ العربي استلزم الأمر في
الترجمة العربية إدخال بعض الإضافات اليسيرة إلى أسلوب الناقد
لتوضيح أفكاره .

هوامش التقديم :

- ٥ - المصدر السابق ، ص ١٢ .
- ٦ - من كتاب « من الرمزية وحتى أكتوبر » . بيانات أدبية ، ج ١ ،
إعداد د. بروفسكي ، ون. سيندروف ، موسكو ، ١٩٢٤ ، ص ١٠٨
(بالروسية) .
- ٧ - د. أوجنيف ، « تشكيل الموهبة » ، موسكو ، ١٩٧٢ ، ص ١٠٢
(بالروسية) .
- ٨ - المصدر السابق ، ص ٩٢ .

- ١ - من الصحافة الحزبية السوفييتية . مجموعة وثائق - موسكو ،
١٩٦٥ ، ص ٣٢٦ (بالروسية) .
- ٢ - من ير . باراباش ، قضايا علم الجمال والشعرية ، موسكو ،
١٩٨٣ ، ص ١٩٦ (بالروسية) .
- ٣ - أ. لوناتشارسكي ، المؤلفات الكاملة في ثمانية أجزاء ، ج ٢ ،
موسكو ، ١٩٦٧ ، ص ٢٥٤ (بالروسية) .
- ٤ - د. شكولفسكي ، « من نظرية فنثر » ، موسكو لينينجراد ، ١٩٢٥ ،
ص ١١ (بالروسية) .

« عن الشعر ولغة غير عقلانية » .

ألم يحدث لك في لحظة منشودة رائعة
أن تكلف في روحك ، الساكنة منذ زمن ،

نعم ما زال عطياً وبكراً ،

ممتلئ بالأصوات السهلة العذبة ،

فلا تفتت إليه ، ولا تعلم له ، وتلقى عليه سطر
النسيان :

وبالقصيد الموزون ، وبالكلمة الباردة ،

لا تبلغ أنت مزارا .

(لیرموٹوف)

هناك أفكار مضطرب في روح الشاعر بلا كلمات ، ولا تستطيع
الانبثاق ، لا في صورة ، ولا في معنى .

آه لو آه بلا کلمات

أمكن للروح أن تعبدى .

(ب)

بلا كلمات ، وفي الوقت ذاته في أصوات — إنه الشاعر يتحدث عنها ، وليس في أصوات الموسيقى ، ليس في ذلك الصوت الذي نعد العلامة الموسيقية رسماً مخطوطاً له ، بل في أصوات الحديث ، في تلك الأصوات التي لا يتشكل منها اللحن ، بل الكلمات ، لأننا نواجه هنا احترام مبدع الكلمة ومعاناهم قبل أن يخلقوا العمل الأدبي .

الفكرة والحديث لا يكفیان للتعبير عن معاناة الملهم ، ولذا
فالفنان حرول التعبير ، ليس فقط باللغة العامة (المفهومة) ، ولكن
أيضاً باللغة الذاتية (فالبدع متفرد) ، وباللغة التي لا تملك معنى
عنداً (لغة طيعة) ، غير العقلانية . اللغة العامة تعبد ، والحررة
نسمح بالتعبير بشكل أكثر كمالاً . مثال ذلك (جو ، أوسنيج ،
كايت) وغيرها . ثموت الكلمات والعالم أبداً في . إن الفنان يرى
العالم جديداً ، وهو مثل آدم يمنح كل شيء اسمه . الزنبقة رائعة ،
لكن كلمة « زنبقة » فظة متزعة ، ومبتذلة ، ولذا سأسى الزنبقة
« بوى » ، فستعاند عندئذ النقاء الأول .

إن الشعر يعطى دون عمد أنساقاً من السواكن والمنحركات ،
وهذه الأنساق ليس لأحد أن يمتدح عليها ، ولكن سيكون الأفضل
أن نغير الكلمات بكلمات أخرى ، قريبة ، لا فى المعنى ، بل فى
الصوت (لهى ، مىكى ، كىكا) : (Likl - Miki -
(*)Kika

وهذه اللغة غير العقلانية كانوا يكتبون ، أو كانوا يملكون كتابة
القصاصات . . مثلاً .

(*) ا. کروشنیچ ، : إعلان الكلمة كما هي لحالتها ، عام ۱۹۱۳ .

دیر پول فہل
اویشور

(کروٹسنگ)

او

أهذا ، اليس

ورق المنور يهيج ، يهيج

آنا ماريا ، لا - ليزا

أحمد ، أسيرة ؟

١٠٠ - ١٠١ - ١٠٢

لوزا، لولا، لولا - لولا -

برق الصنوبر بطمس ، بطمس

جہاز کی آمد و رفت

أطباء، أسيرة

أحمد

أنا ، عارفا ، لفران

مجلس - قاروا

نیری - نیری - نیری

مغولی - کولی - نی

أبجيرة ، أخابة

فیو - ای

ل- ای ... و

(جودو نرونی ص: ۷۳)

لقد تركت هذه الأشعار وكل ما يتصل بنظرية اللغة غير العقلانية انطباعاً كبيراً ، وكانت أيضاً ماثراً مشادة أديبة متصلة ، فالجمهور الذي كان يعد نفسه ملتزماً بتابعة علم تعرض الفن لأية أضرار على أبدي الفنان استقبل هذه الأشعار باللعنت ، أما النقد ، فإنه بعد أن فحصها من وجهة نظر العلم والديمقراطية ، راح ينبلها ، وهو يجمع على تلك العدمية لنيتش التي وصل إليها علم الأدب الروسي . وانصرم الضجيج ، وذهب من لا دور لهم ، وكتب النقاد مقالاتهم الممجالية . والآن حان الوقت لمحاولة التأمل في هذه الظاهرة .

بعض الناس إذن يؤكدون أن انفعالاتهم من الممكن التعبير عنها على نحو أفضل بحدث صوتي خاص ، ليس له في العادة معنى محدد ، لأنه يعمل خارج المعنى ، أو بالرحم منه ، على إثارة انفعالات المتلقين بصورة مباشرة . وبهذه هنا سؤال : أتبدو هذه الوسيلة لإظهار الانفعالات مقصورة على سحنة من الناس ، أم أنها ظاهرة لغوية عامة ، وإن كانت لم تستقر بعد في الوجدان ؟

لفهمنا الواحى ؛ فعل هذا الجانب يتوقف التأثير الضخم للنشاط
الفنى الرائع ، وليس على تلك الجوانب التى نستطيع أن نحللها فى
إتقان .

وبهذا تفسر أهمية الأحاديث التالية بالنسبة للشاعر :

هناك أحاديث : معناها
مبهم أو تائه ،
ولكن دون اضطراب
من المحال الإصغاء إليها .

« أمتع ميكويير سمعه مرة أخرى بلغون من الكلام ، الهزلى بطبيعة
الحال ، وغير الضرورى ، ومع ذلك لم يكن هذا يحضه وحده . لقد
كنت ألاحظ على امتداد حياتى ذلك الولوج لدى كثير من الناس
بالكلمات غير اللازمة ، وهذا أشبه بالقاعدة العامة فى كل الحالات
الاحتفالية ، وعلى أساس منه كذلك تقدم مادة المضمون فى كل
الأوراق الرسمية والفضائية ، وفى الأحاديث التى تكون على
شاكلتها . إن الناس يقرؤنها أو ينطقون بها كما لو كانوا يستمعون
على نحو خاص حين يقومون على عدد من الكلمات الرنانة ، التى
تعبر عن المفهوم الواحد نفسه ، مثل « أريد ، أطلب ، أرغب » ،
أو « أترك ، أوصى ، أرفض » ، إلخ . نحن نتحدث عن صعوبات
اللغة ، ونعرضها بذلك للملذاب » (ديكتز : داليد كوبر ليلد ، جـ
٣) .

ولا يهمنى فى هذا المقطع ، بطبيعة الحال ، إلا الملاحظة التى
استنتجها ديكتز ، وليس موقفه منها ؛ فالرواى كان - على
الأرجح - سيدهش للغاية لو أنه عرف أن استخدام عدد من
الكلمات الرنانة ، المعبرة عن المفهوم الواحد نفسه ، كان ضرباً من
القاعدة العامة فى الحديث الخطأى ، ليس فى إنجلترا فحسب ، بل
فى اليونان القديمة ودوماً كذلك (انظر مقال زيلينسكى « النثر الفنى
ومصيره ») .

وهذا يشير إلى حقيقة إثارة الانفعالات من طريق العنصر
الصوتى ونطق الكلمة ، ووجود تلك الكلمات التى كان فونددت
يسمىها الصور الصوتية Lautbilder . ونحت هذا المسمى يجمع
فونددت الكلمات المعبرة ، لا عن التصور السمعى فحسب ، بل
المرئى كذلك ، أو أى تصور آخر ، ولكن على نحو يتم معه الشعور
بأن ثمة توافقاً بين هذا التصور وانتقاء أصوات الصورة الصوتية
للكلمة . ويمكن أن نجد مثلاً على ذلك فى اللغة الألمانية :
Timmeln Torkeln ، وفى اللغة الروسية نجد - على الأقل -
كلمة (كارا كولى) « Kapakynu » (شخبطة) . ومن قبل كانت
تفسر مثل هذه الكلمات على أساس أنه بعد نسيان الأصل المجازى
فى الكلمة يتحول معناها مباشرة إلى الجانب الصوتى فيها ، الذى

قبل كل شيء . نحن نواجه ظاهرة انتقاء أصوات محددة فى
القصائد ، مكتوبة باللغة « العامة » للمعالم . وبهذا الانتقاء يسمى
الشاعر إلى زيادة إيحائية أعماله ، مدلاً بهذا نفسه على أن أصوات
الحديث كما هى على حالتها تمتلك قوة خاصة . سأحلل برأى
فيأتشيسلاف إيفانوف حول الجانب الصوتى لقصة بوشكين الشعرية
« العجبر » . « تظهر صوتيات القصيدة الإيقاعية حين تكون هناك -
على ما يبدو - أفضلية للصوت المتحرك (Y) = (و) = (U) ،
ذلك الصوت المهموس ، المتأمل ، المتصرم فى الماضى الغابر ؛ ذلك
البهر فى لسوة تارة ، والمتروج الشجى تارة أخرى . إن المسحة
الدائنة لهذا الصوت تبرز إما فى القافية ، أو تشتت من خلال ظلال
تراكيب الأصوات المتحركة المحيطة بهذا الصوت ، الساكنة
والمجنسة فى البداية . وقد كان كل هذا الرسم بالأصوات مستشعراً
من جانب معاصرى بوشكين على نحو مبهم ، وبلا وعى منهم ،
وأسمهم إسهاماً قوياً فى ترسيخ رأيهم فى وجود وقع سحرى خاص
بالإبداع الجديد ، الذى أدهش حتى أولئك الذين كانوا منذ وقت
غير بعيد مغتبطين بالترانيم العندليبية ، وبهمس التوافير ، وبكل
الموسيقى الندية لأغنية حدائق بختشسراى » .

لقد كان جرمان يكتب فى مجلة « الصوت والحديث » عن شجن
الصوت (Y) = (و) = (U) ، ووجهة الصوت (A) = (آ) .

وقد تحدت بالنسبة لكل الملاحظين - بشكل عام - الأدلة على
شجن الصوت (Y) .

« إن إمكانية مثل هذا التأثير الانفعالى للكلمة تصبح مفهومة أكثر
لدينا لو تذكرنا حقيقة أن بعض الأصوات مثلاً ، كالأصوات
المتحركة ، تثير لدينا انطباعات ، تصوراً لشيء ما شجى ومهيب ؛
هكذا أصوات المد (O) = (و) = (O) ، وبصورة رئيسية
(Y) = (و) = (U) ، التى تقوى معها مخاوف التردد فى الفم
الذبذبات الدقيقة المنخفضة ، وأصواتاً أخرى تثير بداخلنا شعوراً
متناقضاً فى طابعه وأكثر إشراقاً ، ووضوحاً ، وإخلاصاً ؛ هكذا
(U) = (ي) = (I) ، و (E) = (ئى) = (e) التى تقوى
معها مخاوف التردد الذبذبات الدقيقة المرتفعة » (مجلة وزارة التعليم
القومى ، فبراير ١٩٠٠ ، ص ١٦٦ ، ١٦٧ ، مقالة كيرمان
والمعنى الانفعالى للكلمة ») .

إن جرامو وهو يراقب مثل هذه الظواهر فى اللغة الفرنسية ، قد
انتهى إلى استنتاج أن الأصوات يبعث كل منها انفعالات خاصة
به ، أو دائرة من الانفعالات الخاصة المحددة . وقد أشار فى كتاب
ك . بالمونت « الشعر كالمسرح » (موسكو ١٩١٦) إلى أمثلة عدة
على هذا الانتقاء للأصوات ، الذى يتم من أجل تحقيق انفعالات
محددة . وبهذه الانفعالات - على ما يبدو - تتحدد بنسبة عالية قيمة
هذه المؤلفات . « إن المؤلف الأدهى - كما يكتب جوتيه - يثير فيها
البهجة والانبهار - بصفة خاصة - من جانب غير المدرك بالنسبة

غريب عليه المعنى الواضح
بالنسبة لي هو رمز
المضاهر، التي لم أجد
في الألسن تعبيراً عنها.

(باروتينسكي)

يوجد عند في. دوزانوف موضع مميز جداً (الحلوة، ص ٨١)
هو كلمة «براندليبلس»؛ ففي محاكمة بوتورلين نقراً؛ وهذا
حسن. الأهم، أي صوت... يوجد شيء ما هكذا في الصوت.
يتأكد لدى شيئاً فشيئاً أن كل الأدباء هم جوهر براندليبلس. الميزة
في هذه الكلمة أنها هي نفسها لا تعبر عن شيء. ولا تعني شيئاً
خاصاً؛ ولذا فهي بهذه الخاصة تلحق بوجه خاص بالأدب،
«بعد عصر ميروفينجوف حل العصر البراندليبلسي؛ وسوف يقول
إيلا فابسكي المقبل: أعتقد أن هذا جيد».

لكن الكلمات تلزم الناس، ليس فقط من أجل التعبير بها عن
الفكرة، وليس فقط من أجل تغيير كلمة بكلمة، أو جعلها اسماً
بعد مطابقتها بشيء ما؛ فالناس تلزمها الكلمات خارج المعنى
أيضاً. هكذا كان «سائين» (في مسرحية «في الحضيض» لمكسيم
جوركى، الفصل الأول)، التي صارت كل الكلمات الإنسانية
عملة لديه يقول: «سيكامير»، ويتذكر أنه حين كان حاملاً
ميكانيكياً كان يجب مختلف الكلمات. ويعود جوركى في مؤلفه
الأخير مرة أخرى إلى هذه الظاهرة (مؤلف «في الناس») مجلة
«ليوتيس» المدونة التاريخية، عدد مارس، ١٩١٦، ص ٢)؛

«الأنذال يؤلفون... كما يقضضون أسنانهم، في سبيل
ماذا؟ من المحال فهم ذلك «جفراسي»؛ اللعنة! لم استسلم في
«جافراس» هذا؟ أوميراكول».

كلمات غريبة، وأسماء غير معروفة، حفظت في الذاكرة على
الرغم منها، تدخلخ اللسان، ويراد تكرارها في كل لحظة، فقد
يتكشف المعنى في الأصوات.

في استطلاعات الأدب جوتشاروف «خدم الزمن القديم»
(مجلد ١٢، إصدار ماركس، ص ١٧٠ - ١٧٧) يستمتع
فالتين بقراءة القصائد غير المفهومة بالنسبة إليه، ويكتب في كراسة
في اعتزاز كلمات غير مفهومة وروانة، ويتقن المتناغم معها:
(كونستيتوتسيا، بروميتيتوتسيا) = (دستور، بغاء)،
(تليفوروي، نيروكوتفوروي) = (مفسد، لم تصنعه اليد)،
(نوميزات، كاسترات) = (هاوي جمع العملات، طواشي) دون
أن يربح حتى في معرفة معناها. لكنه يتقنها حسب تناغمها،
هكذا، كما يتقن الأحجار الكريمة أو الأقمشة، بحسب ألوانها.

وقد تمكن جوتشاروف كذلك من استنتاج الظاهرة التي يراقبها.
يقول: «لقد كنت أشاهد كيف ينهمك القوم البسطاء في قراءة
الكتب المقدسة باللغة السلافية حتى تهمر منهم الدموع، دون أن
يتحركوا لساعات كاملة، وهم يحذقون في فهم القارئ، مادام يقرأ

ينىء، في النهاية، بنبرته الشمعوية»^(٣). أما فوننت فإنه يفسر هذه
الظاهرة بصورة رئيسية، بأنه لدى نطق هذه الكلمات تصنع أجهزة
النطق حركات مماثلة. وتتوأم وجهة النظر هذه جيداً ووجهة نظر
فوننت العامة تجاه اللغة. ويبدو أنه يحاول هنا أن يقرب هذه
الظاهرة من لغة الإيماءات التي كرس فصلاً لتحليلها في كتابه
سيكولوجيا الشعوب Völkerspsychologie، ولكن هيهات أن
يشرح هذا التفسير الظاهرة كلها. وربما تستطيع المقتطفات التي
سترد فيها بعد أن نطوئ أيضاً هذا الموضوع جل نحو مغاير بعض
الشيء. وهناك شواهد أدبية لدينا ليس فقط بأمثلة للصور
الصوتية، بل قد نجعلنا نشعر كما لو كنا مشاهدين لظهورها. ويبدو
لنا أن الجيران الأقرب إلى كلمات الصور الصوتية هي «الكلمات»
التي بلا صورة أو مضمون، والتي تستخدم للتعبير عن الانفعالات
النقية، بمعنى أن كلمات مثلها لا يتعين معها الحديث عن أي ألفاظ
مقلدة؛ ذلك لأنه ما من شيء يقلد، وكل ما يمكن هو الحديث عن
ارتباط الصوت (الحركة) المكون في فقة في شكل تقلصات خرساء
لأعضاء النطق، بما لدى المستمعين من مشاعر. سأستشهد
بأمثلة: «أنا أقف وأنظر مباشرة في عينها، فيتخلق في عقل فجأة
اسم، لم أسمعه أبداً من قبل، اسم يدوي بصوت يتحد: إيلا
بالى» (الخرج، لكنوت هاسون، ص ٢١، إصدار
شيبونيك). إن المقابل المتع هذه الكلمة موجود في الشعر
الروسي:

لقب جامع
أعطيه أنا للزينة ملاطفاً لها:
هتلوق غير مدرك
دليلي الطفلة:

(٣) ومن الطريف محاولة في. زيلينسكي تقديم تفسير آخر لحدوث الصور
الصوتية: «حين كنت أصيها بالسكون في رقبتي»، يقول للمحكوم عليه
بالأشغال الشاقة عند مستونسكي في (ملكرات من بيت الأصوات، فصل
١٢). هل يوجد تشابه بين هذه الحركة المرئية لكلمة «يصيب» وحركة
السكون المتولدة بجسم الإنسان والمصدمة بجلده؟ كلا، ولكن بالمقابلة فإن
هذه الحركة المرئية تطابق - في أحسن الأحوال - وضع عضلات الوجه، التي
يستدعي هريزيتا بواسطة شعور خاص من الألم العصبي التي نستشعره لدى
نصرونا بسكين تنزل بالجلد (وليس المفروص في الجسد)، فالشفاه تتمدد في
تشج، والحنك يهبط، والاسنان تضغط، فلا يبقى هناك سوى إمكانية لنطق
للتحرك (١) = (١) = (ي) والسواكن اللغوية (T.P.C.).
(T.L.S.)، وعلاوة على ذلك فعند اختيار هذه الأصوات على
وجه التحديد، وليس الأصوات التي لا جهر فيها (A.P. 3).
(O.R.Z.)، يحدث تأثير للعصر الصوت المقلد للحالة الانفعالية. ووفقاً
لهذا يجد زيلينسكي الصور الصوتية بأها الكلمات، التي يطابق نطقها الحركات
العامة للوجه، التي تعبر عن شعور يصدر عنها..

(ف. زيلينسكي: دراسة عن قهلهم فوننت والجانب النفسي للغة بعنوان:
«الإيماءات والأصوات»، من حياة الأفكار ج ٢، الطبعة الثالثة، ١٩١١،
ص ١٨٥ - ١٨٦) ومن الطريف كذلك مقارنة فكرة الصور الصوتية عند
فوننت مع ذلك الذي كان يسميه جوكوفسكي بالرسم، حين كان يبحث في
الحكايات الخرافية لكريلوف (المؤلفات الكاملة، ج ٥، ص ٣٤١).

بضمة أصوات كليات البيضاء الأصغر الوردى إلى أجزاء . وكان التلاميذ يترشقون بها في الهواء ، وكانوا يخطونها ، ويحذفونها ، ويرفعونها إلى أكثر النفثات علواً ، ثم يبطون بها إلى أكثرها انخفاضاً . ولم يعد صوت لوتوتسكى مسموعاً ، واستلقى برأسه على ظهر مقعد المعلم ، وكانت يده البيضاء وحدها يسوارها الباهر ، تردد الإيقاع في الهواء بالقلم الذي كان يمسك به بين إصبعيه ، واحتدم الفصل ، وأعاد التلاميذ مضايقة المعلم ، ومثله كانوا يلغون برؤوسهم إلى الخلف وهم يحنون ، ويبتزون مصرعين خادومهم . . . ولجأة . . . وبصوت ، وكالمبتور ، خفت آخر مقطع لأخر صيغة إهراب في الفصل ، وحدث - كما لو كان بطريقة سحرية - تغير جديد ، فالمعلم يجلس مرة أخرى في المنبر ، مشدوداً ، متجهماً وقائماً ، وهما اللامتنان ، مثل البرق ، تمزقان بمحاذاة المقعد . وتسمر التلاميذ . . . ومرة أخرى انتظم الجميع في عدد من الدروس في إطار النظام السابق ، حيث إن لوتوتسكى لم يرتطم بجملته كجملته البيضاء الأصغر الوردى ، أو بكلمة أخرى تستهويه . لقد صنع التلاميذ بفرزهم نظاماً كاملاً يستخرجون به الأستاذ إلى مثل هذه الكلمات (كورولينكو قصة معاصرة) . المؤلفات الكاملة ، إصدار ماركس ، ج - ٧ ، ص ١٥٥١) . إننى لا أرى في هذا المثال المستشهد به شيئاً ما استثنائياً ، وأقترح مقابلته بالأشعار المعروفة من المختارات اللاتينية التي ألقت على مدى قرون عدة ، وتعد من آثار المدرسة الكلاسيكية . وما هو ذا ما يكتبه ف . زيلينسكى عن هذه الأشعار . وبالطبع أنا لا أفكر في عقد موازنة بين الأستاذ البالغ الاحترام والمعلم لوتوتسكى . كتب ف . زيلينسكى يقول : « لقد كنت أنا نفسى أستعملها (الأشعار) ، حين كنت معلماً في الفصل الأول . ولأذكر كيف أن التراكيب المنمقة للكلمات المستعصية والقوافى المسلية كانت تثير لدى تلاميذى ضحكة طفولية صحيحة ، خصوصاً حين كنت ألزمهم في نهاية الدرس بإعادة قواعد القافية في صوت جهاش ، وحيث إننى كنت أهد الفكاهة الصحيحة مفيدة جداً (هكذا يقول الأطباء) في حالة التدريس في الفصول الصغيرة ، فإن نهايات الدروس هذه كانت تتحول لدى التلاميذ إلى نوع من اللعب المرح » (ف . زيلينسكى : « من حياة الأفكار » ، ص ٣١) . وللأسف فإن ف . زيلينسكى لا يقول لنا شيئاً عن انفعالاته لدى نطق هذه « التراكيب المنمقة للكلمات ، الكلمات « معادن » ، و « كائنات مرعبة » ، فبعداً عن معناها ، ومن مجرد صوتها نفسه ، كانت تبدو مغرقة لشخصية التاجرة في كرميها أوستروفسكى . والفلاحات في قصة تشيخوف « الفلاحون » كن يبتكين في الكنيسة عند نطق القسيس للكلمتين « آشى » (لو) ، و « دونديجي » (مدام) . ويبدو تأثير الجانب الصوتي وحده في اختيار هاتين الكلمتين - هل وجه التحديد - إشارة لبده البكاء . ويورد جيمس سيل كثيراً من الأمثلة الطريفة « للأحاديث غير العقلانية عند الأطفال » (دراسات في نفسية الأطفال) . ومن باب الاقتصاد في المكان لن أورد هذه الأمثلة ، لأننى أهد ديباجات ألعاب أطفالنا أكثر طرافة منها ، بالنسبة للقارىء

بجرس ويشمور ، (جونتشاروف مجلد ١٢ ، إصدار ماركس ، ص ١٦٩ - ١٧٧) .

« والنموذج الأكثر دلالة حقاً موجود في النجاح الباثولوجى لتراكيب الكلمات المنتزعة من سياق منسى ، يفقد المعنى الأول ، أو أى معنى عموماً : مثل السؤال السخيف : Et ta soeur . مثل هذه الخبرات الكلامية المرضية التي شهدنا الالتفات المغرى بالهلينان المطلق تحمل اسم " des seies " . »

إن المقطع الذي سأستشهد به مأخوذ من جريدة « الكلمة المعاصرة » (٢٧ أغسطس عام ١٩١٣) ، والخبر من باريس ، يحكى عن المسرح الفنى ، ويتحدث عن الولع العام بالأغانى التي لا معنى لها على الإطلاق . في « الجوع » لكونت هامون ، يخترع المؤلف في حالة هذيان كلمة « كويوا » ، ويتمجب من كونها جارية ، وليس لها معنى محدد . وهو يقول : لقد اخترعت بنفسى هذه الكلمة ، وأملك كامل الحق في منحها ذلك المعنى الذي أستحسنه . وأنا نفسى لا أحرف بعد ، ماذا تعنى هي ، (« الجوع » ص ٧٧ - ٧٨) .

ويكتب الأمير فيازمىسكى أنه كان في طفولته يجب قراءة قوائم مخازن الخمر ويستمتع بالأسماء الرنانة . وكان يعجبه بصفة خاصة اسم نوع بحر Lacrima cristi ، فهذه الأصوات كانت تلاطف روحه الشاعرية . وعموماً ، سنعرف من كثير من الشعراء السابقين جوانب من استجاباتهم للتركيب الصوتي للكلمات ، التي تبحث فيهم مزاجاً معيناً ، وأيضاً فهماً خاصاً لهذه الكلمات ، بصرف النظر عن معناها الموضوعى (ا . بودوين - دي كورتيفي « أصداء » ، ملحق جريدة « دين » - اليوم ، عدد ٧ ، ٢٠ فبراير ١٩١٤) . لكن هذه الموهبة لا تعد امتيازاً للشعراء دون غيرهم . إن الارتواء بالأصوات غارج المعنى حتى الشالة هو أيضاً في مقدور غير الشاعر . فلننظر مثلاً كيف يصف ف . كورولينكو أحد دروس اللغة الألمانية في مدرسة رولينسكايا الثانوية ، قال لوتوتسكى وهو يخط الجملة بألفى طول Dem gelb - rothen pápaga - a - ai - en والحالة الاسمية هي Der - gelb rothe pápagai (*) وحالة الإضافة هي Des gelb - rothen pá - pa - ga - ai - en وظهرت في صوت لوتوتسكى معزوفات خاصة ، وبدأ يندندن مستمتعاً ، هل ما يبدو ، برخامة الإيقاع . وعند حالة الملكية انضم إلى صوت المعلم الهدير المنشد لتلاميذ الفصل كله في هدوء وإغراء واستحسان : Dem gelb - ro - then pá - pa - ga - ai - en وظهر في وجه لوتوتسكى تعبير يذكر بالقط حين يذغذغ من وراء أفذه ، فهو يلقى برأسه إلى وراء ، ويصوب أنفه الكبير نحو السقف . أما فمه الدقيق المتسع فقد انفرج مثلاً ينفرج فم الضفدعة التي تنق في عذوبة . وعندما وصل التلاميذ إلى صيغة الجمع صار صومهم كالهدير الواحد ، وكان ذلك بمثابة حفل حقيقى وشقت

(*) الجملة تعنى البيضاء الأصغر الوردى (المترجمة) .

الروسي ؛ فهي طريقة حقاً ، نظراً لطابعها الجماهيري ، وأيضاً لأن هذه الديباجات يُحتفظ بها عند انتقالها شفاهاً من مكان إلى مكان ، وهي عموماً تمثل تناظراً كمالاً مع المؤلفات الأدبية .

وأوجه العناية إلى مقتطف من مؤلف جوركي « الطفولة » (المقتطف مطول ، ولذا فهو غير مرجح للاقتباس المباشر) ، حيث يوضح جوركي كيف كانت القصيدة موجودة في ذاكرة الصبي في شكلين في الوقت ذاته : في شكل كلمات ، وفي شكل ما قد أسميه بالبقع الصوتية . كانت الأشعار تقول :

أيها الطريق الطويل ، الطريق المستقيم
أنت براح ليس بالقليل ، نلعله من الرب
لم يسوك الفأس والجاروف
أنت على الحافر وهي بالفبار

ساورد استرجاع الصبي للآيات :

طريق ، له قرنان ، جين قمش ، أم هيلان
حفر ، مترب ، مستطيل .

وعند ذلك كان الصبي يعجب كثيراً حين كانت الأشعار المسحورة تفتقد أي معنى . وبطريقة لا إرادية كان يتذكر أيضاً الأشعار الحقيقية في الوقت ذاته (« الطفولة » ص ٢٢٣ — ٢٢٤) .

راجع دراسة ف. باتوشكوف « الصراع مع الكلمة » . مجلة وزارة التعليم الشعبي ، عدد فبراير ١٩٠٠ .

إن تعاويل العالم كله تكتب عادة بمثل هذه العبارات . ومثال ذلك كتابات « الفيلاكترية » (Filakterie) المعروفة عند الهيرانيين القدامى (الكتابة السحرية على عرش ، أو حزام ، أو منصة ديانا بفسكاها ، كانت تتألف من كلمات غامضة - aenigma) :
to des)

askion, Kataskon; siz, tetras, damna, menein, aesia .

(راجع كلمنت ، أ . ، stromatalibvcah VII ، اقتباس عن كرونفالوف ، ١٩٠١) .

إن الحقائق المستشهد بها ترغم على التذكير في أن « اللغة غير العقلانية » لها وجود ، ووجودها — بطبيعة الحال — ليس فقط في شكلها النقي ، أي بوصفها أحاديث لا معنى لها ، بل ، وبشكل رئيسي ، بوصفها كيانات كامنة في داخلنا ، هكذا ، مثلما كانت القافية ماثلة بصورة حية في القصيدة القديمة ، دون أن يكون هناك وهي بها .

هناك أشياء كثيرة تعوق اللغة غير العقلانية عن الظهور صراحة ؛ فكلمة مثل « كوبوا » نادراً ما تولد . ولكن يبدو لي أن القصائد تظهر عادة في روح الشاعر في شكل بقع صوتية ، لا تصدر

في شكل كلمة ، ثم تقترب هذه البقع تارة ، وتبتعد تارة أخرى ، وفي النهاية تضيء حين تتطابق مع الكلمة التي تتناغم معها . إن الشاعر لا يقدم على قول كلمة « غير عقلانية » ، فالكلمة غير العقلانية تتوارى في العادة خلف قناع مضمون ذاتي ، وخادع ، ومزعوم يجبر الشعراء أنفسهم على الاعتراف بأنهم لا يفهمون معنى أشعارهم . ولدينا اعترافات كهذه من كالديرون ، وبايرون ، ويلوك . إننا يجب أن نصديق شكل برودوم في أن أشعاره الحقيقية لم يكن يفهمها أحد . إن شكوى الشعراء من عذاب الكلمة ينبغي فهمه بوصفه دليلاً على صراخهم مع الكلمة . والشعراء يشكون لا من عدم قدرة الكلمات على توصيل المعاني أو الصور ، بل من عدم قدرتها على نقل المشاعر والانفعالات النفسية . وليس عبثاً أن يشكو الشعراء من عدم قدرتهم على التعبير عن الأصوات بالكلمات — الكلمات الباردة — فقد خاض نبيع الكلمات البسيطة العذبة . والأرجح أن الأمر نفسه يحدث عند اختيار القوافي . إن الأديب سالتيكوف شيندين ، الرجل القليل الخبرة بالشعر ، وإن كان بلا شك قوي الملاحظة عموماً ، حاول في شبابه أن يختار قافية لكلمة « أوبراز » (صورة) ، فلم يجد سوى كلمة واحدة « نوبراز » .

ولم تلتزم « نوبراز » مع المعنى ، وصارت مضادة لسرا إلى كلام الشاعر . ولكن عندما تلوح أدنى إمكانية لإضفاء مغزى ما عليها فإنها تكون ، بلا شك ، قادرة على أن تجد طريقها إلى القصائد . وربما لم تبد عند ذاك أكثر سوءاً من كلمات أخرى كثيرة . ويمكن أن يشير بعض القصائد اليابانية إلى أن الكلمات في القصيدة تختار على حسب المعنى والوزن ، بل على حسب الصوت ؛ فهم يوردون هناك عادة في بداية القصيدة كلمة ليس لها علاقة بالمضمون ، لكنها تتوأم إيقاعياً مع الفكرة « الرئيسية » للقصيدة . فمثلاً في بداية قصيدة روسية عن « القمر » = (لونا) = " Luna " كان من الممكن — بحسب هذا المبدأ — إدراج كلمة « لونا » = (حضن) = " Lona " ، وهذا يشير إلى أن الكلمات تختار في القصائد هكذا : المشترك اللفظي يستبدل بمشترك لفظي للتعبير عن صوت الحديث المودع في الدخيلة من قبل ، وليس المرادف بمرادف للتعبير عن تباينات المعنى . ومن هنا أيضاً يمكن فهم اعترافات الشعراء ، التي يتحدثون فيها عن الأشعار كيف تخرج (شيللر) أو تنضج في نفوسهم في شكل موسيقى . إنني أعتقد أن الشعراء هنا قد صاروا ضحايا افتقارهم إلى مصطلح دقيق . فالكلمة المعبرة عن صوت الحديث الداخلي غير موجودة . ونحن نرغب الشاعر في التعبير عنه فإن هذا التعبير يتحول إلى موسيقى بوصفه إشارة إلى أصوات ما ، ليست كلمات ، في هذه الحالة المحددة ليست كلمات بعد ؛ ذلك لأنها تخرج في النهاية في كلمة مجازية . وقد كتب عن هذا من الشعراء المعاصرين الشاعر مندلتشم .

ابقي ألفروديت غناء
وعودي بأكلمة موسيقى

إن إدراك القصيدة يؤدي عادة إلى إدراك الصور الصوتية أيضاً .

ومن الطرف مقارنة هذه الأصوات بكتابات لغة طوائف
أرثيجيان ، التي برزت في اسكتلندا حوالي عام ١٨٣٠ :

Hippa garosto hippo boerus sanote
Foorime corin haore tauto noostin
Noorastin niparos hipanus bantos bourin
O Piritus elastismo halinungitus dan tila
Nampoutne farime oriatu - en ramnos

.....
.....

إن الطائفة التي كانت تنطق هذه الكلمات كانت متأكدة من أنها
لغة سكان إحدى الجزر في جنوب المحيط الهادى .
وقد لوحظت مثل هذه الظواهر أيضاً في الحفنة الأخيرة من
المسيحية .

وهذا مثال « للجلوسى » عند المبشر الألمانى باول ؛ وقد ظهرت
موهبة اللغات عنده تحفيهاً لرغبته المتوقدة (كان يرى أراضاً
لحديث بلغة ما ، فاستشعر رغبة عارمة في امتلاك هذه الموهبة) .
وفي ليلة من ١٥ إلى ١٦ سبتمبر عام ١٩٠٧ ظهرت لدى باول في
جهاز الصوت والنطق حركات تلقائية ، تبعها أصوات ، قام باول
بتسجيلها . واستشهد بإحدى هذه الفقرات :

Schua ea, shua ea
O tahi biro ti ra dea
akki Lungo tori fungo
uli baru ti u lungo
Laumu bungo tu tu

وما من شك في أهمية جانب النطق في الحديث لدى الاستماع
بكلمة لا معنى لها (غير عقلانية) . وقد يكمن جزء كبير من المتعة
التي يجلبها الشعر في جانب النطق عموماً ؛ في الحركة التأليفية
لأعضاء الكلام (انظر مقال كينيمان ، مجلة وزارة التعليم
الشمسى ، فبراير ١٩٠٠) . وقد أكد يورى أوزاروفسكى في كتابه
موسيقى الكلمة الحية « أن جرس الحديث يتوقف على حركة
الوجه » . ثم مضى إلى أبعد من هذا حين يطبق ذلك على ملاحظة
جيمس الخاصة بأن كل انفعال بعد نتيجة لحالة جسيانية ما (توقف
القلب : السبب الخوف ، أما النعوم : فالسبب الانفعال
بالخزن) . وقد كان من الممكن القول بأن الانطباع الذى يثيره فيها
جرس الحديث يمكن تفسيره بأننا حين نسمعه نتمثل حركات وجه
المتحدث ، ومن ثم فنحن نعيش انفعالاته . وقد أكد زيلينسكى في
المقطع المستشهد به أهمية استرجاع حركات وجه المتحدث من أجل
الإدراك .

ومعروفة تلك الحقائق ، التي تشهد على أنه عند إدراك الحديث
الغريب ، أو بصفة عامة عند إدراك أي تصورات لكلمات معينة ،

ومعروف للجميع كيف نستقبل في إيهام مضمون الأشعار نفسها التي
تبدو مفهومة ؛ فعل هذه الأرضية تحدث مفارقات جد دالة ؛ فمثلاً
في إحدى طبقات مؤلفات الشاعر پوشكين كان منشوراً بدلاً من
و المدخل الظليل كان مستوراً ، « وشاطيء المياه الظليل كان
مستوراً » (١) (السبب كان عدم وضوح النسخة المخطوطة) . ونتج
شئ لا معنى له تماماً ، لكنه انتقل في هدوء دون أن يكتشف أو
يلاحظ من طبعة إلى طبعة ، ولم يثر عليه سوى دارس المخطوطة ،
والسبب في هذا يرجع إلى أن المعنى شوه في هذا المقطع ، ولم يشوه
الصوت .

وقد لاحظنا أن « اللغة غير العقلانية » تظهر نادراً في شكلها
النقى ، ومع ذلك فهناك استثناءات . ومثل هذه الاستثناءات
يصادفنا في اللغة غير العقلانية عند الطوائف الدينية Sektant .
وقد ساعد على هذا الأمر أن أتباع هذه الطوائف كانوا يبالغون بين
اللغة غير العقلانية ولغة الجلوسى : أى موهبة الحديث باللغات
الأجنبية التي حصلوا عليها استناداً إلى ما قاله « الرسل المقدسون »
في يوم عيد البتيديسيا تينيتا (٢) . وبفضل هذا لم يتبهم الحجل من
اللغة غير العقلانية ، بل كانوا يفتخرون بها ، وكانوا يسجلون
ثمادجها . وقد ورد كثير من أمثال هذه التماذج في كتاب د.
كونوفالوف الرابع « النشوة الروحية لدى الطوائف الدينية الروسية »
(سيرجيف نوساد ١٩٠٨ ، ص ١٥٩ - ١٩٣) . وفي هذا
الكتاب يعرض موضوع « الجلوسى » من خلال المقابلة بين أمثال
هذه التماذج التي تظهر فيها النشوة الدينية على نحو واضح . إن ظاهرة
لغة الأصوات منتشرة بشكل غير عادي ؛ ويمكن القول بأنها عالمية
بالنسبة للطوائف الدينية . وسأدلل بأمثلة من كتاب د.
كونوفالوف (٣) . كان سيرجى أوسيبوف وهو ينتمى إلى إحدى
الطوائف الدينية في القرن الثامن عشر يقول :

Reotre fente reote fntri fnt
Noder miseltrant pokhontrofia

واستشهد بالأسطر الأولى من كتابات معاصره لارلام
شيشكوف :

Nasontos reasontos furr Lia
Natrufutru natri Sifun

(١) كلمة « المدخل » في السياق المشار إليه تنطق « لغوة » ؛ أما كلمة
« المياه » في السياق الثال (في حالة الإضافة) فتتلفظ « لغود » . (المترجمة) .
(٢) الجلوسى لغات كانت تسمح في اجتماعات الكنائس في زمن الرسل .
الرسول بافل (أول رسالة ، فصل ١٤) ، وتحدث عن المبشرين « بلغات » لا
يفهمها أحد ، ومن حديثهم الذى بعد غامضاً (وقد كتب عن هذا أيضاً نرى
ليوتسكى د. كونوفالوف . النشوة الروحية في الطوائف الدينية الروسية ، ص
١٧٥) .

فإننا نسترجع - دون صوت - من خلال أعضاء الكلام لدينا تلك الحركات اللازمة لتطق الصوت المحدد . ومن المحتمل - كذلك - أن تكون لهذه الحركات علاقة وثيقة بالانفعالات التي تستدعي بأصوات الحديث ، خاصة « باللغة غير العقلانية » ، ولكنها لم تدرس بعد . ومن الطريف التنويه إلى أن ظاهرة لغة الحديث عند الطوائف الدينية تبدأ بالحركات التلقائية الصامتة لجهاز الكلام .

وأعتقد أنه يمكن الاكتفاء بالأمثلة التي أوردناها ، لكنني سأدلل بمثال واحد آخر وجدته في (كتاب ميلنيكوف بيتشورسكي وعل الجبال ، جـ ٣ ، ص ١٣٢) . هذا المثال « للجلوس » طريف ؛ لأنه يبرهن على التقارب الوثيق بين أغانى الأطفال ونماذج لغة الأصوات عند الطوائف الدينية . يبدأ المثال بأغنية الطفل ، وتنتهى بالغناء « غير العقلاني » :

ظل ، ظل ، في ظل
أهل المدينة سراج أحضان
اجلس يا غراب على الفصن
هربان كالقبرات
أرواح ناجية
هصافير أنبياء
ساروا بالطريق
وجدوا كتاباً
ماذا في ذلك الكتاب

نص الطوائف : نص تكلمة الأخنية عند الأطفال :

لكن مكتوب هناك
سألتري سامو
كأبلاستا جانديرا
سونكادرا نوموشا
فغان الفضل
يا متراخ ، يا متراخ
إلى أين ستعبر
على طول الطريق

في كل هذه النماذج شيء واحد مشترك ، هو أن هذه الأصوات نود أن تصبح حديثاً . مؤلفوها يعدونها هكذا لغة ما غريبة : البولينية ، الهندية ، اللاتينية ، الفرنسية ، وفي الأهم الأورشليمية . ومن الطريف أن المؤلفين المستقبليين (الفوتوزيم) أصحاب الأشعار غير العقلانية يؤكدون أنهم أدركوا في لحظة واحدة كل اللغات ، بل كانوا يحاولون الكتابة باليهودية . ويبدو أن في هذا قدراً من الصدق ، وأنهم في لحظات كانوا يصدقون أن أقلامهم

كانت تفيض بكلمات لغة غريبة ، كانوا يعدونها حل نحو رائع . وسواء أكان الأمر كذلك أم لم يكن فالذي لا شك فيه هو أن الحديث الصوتي غير العقلاني يترجى إلى أن يصبح لغة .

ولكن بأي قدر يمكن أن تتحل هذه الظاهرة اسم اللغة ؟ هذا بالطبع يتوقف على التحديد الذي نعطيه لمفهوم الكلمة . فإذا حددنا مطلب الكلمة - كما هي في حالتها الطبيعية - في أن تقدم عموماً توضيح المعنى ، وأن يصبح لها دلالة ، فإن اللغة « غير العقلانية » تسقط حصراً ، بوصفها شيئاً ما يخص الناحية الشكلية في اللغة ، لكنها لا تسقط وحدها . إن الحقائق الواردة آنفاً تفرض علينا التفكير فيها إذا كان هناك دائماً معنى في الحديث غير الواضح ، غير العقلاني ، أو ببساطة : الشعري ، أو أن هذا مجرد رأي ، أو وهم نتيجة لعدم انتباهنا . على أية حال ، فإننا إذا طردنا اللغة غير العقلانية من الحديث ، فإننا لن نستطيع أن نطردها من الشعر ، ففي زمننا الراهن لا يشهد الشعر ليستوجب في الكلمة / المعنى لحسب . وسأدلل على هذا بمقطع طريف من مقال تشوكوفسكي عن الشعراء الروس المستقبليين . ويتعلق الموضوع بقصيدة لحليتينيكوف :

الشفا تود الغناء بوبوى
النظرات تود الغناء لوبوى

لكن لماذا نضحك من بوبوى ولوبوى ؟ فهنا نذوق متأنق للكلمات غير المألوفة والغريبة على السمع ، « غير العقلانية » بالنسبة للأذن الروسية . ونحن كان بوشكين يكتب :

من روشوكا وحى سميرنا القديمة
من ترابيزوندا حى تولفنى

ألم يمكن يستمتع بتلك الكلمات الغائبة نفسها « ذات الوقع غير العقلاني » ؟ (شيفونيك ، ص ١٤٤ ، الكتاب رقم ٢٢ ، تجربة مختارات من نماذج أشعار المستقبليين « الفوتوزيم » - ك . تشوكوفسكي) . ربما تكون الكلمة هي أيضاً الوليد المثبت للشعر . هكذا كان رأى ليسيلوفسكي على سبيل المثال . ويبدو واضحاً حقاً أنه من المحال تسمية الشعر باسم ظاهرة لغوية ، أو تسمية اللغة باسم لظاهرة شعرية .

وهناك سؤال آخر : هل مستكتب باللغة « غير العقلانية » في وقت من الأوقات مؤلفات أدبية حقاً ؟ وهل سيكون هذا في وقت من الأوقات نوعاً أدبياً خاصاً معترفاً به من الجميع ؟ من يعرف ؟ حينئذ سيكون هذا امتداداً لتباين أشكال الفن . ويمكن أن نقرر شيئاً واحداً ، هو أن كثيراً من ظواهر الأدب كان له مصير كهذا ؛ فكثير منها ظهر أولاً في إبداعات الجهاالين . وحل هذا النحو ظهرت القافية في وضوح في شوامخ بوجوتوستس .

وشيرد. كونولوف إلى الكم المتزايد في السنوات الأخيرة من أشكال لغة الجلوسى (ص ١٨٧). وفي الوقت نفسه كانت تستحوذ على باريس الأغاني غير العقلانية، لكن الأكثر دلالة هو ولع الرمزيين بالجانب الصوتي للكلمة (أعمال أندري بيل، فياتشسلاف إيفانوف، ومقالات بلونت)، الذي تزامن تقريباً مع إصدارات الشعراء المستقبليين، الذين تطرقوا إلى الموضوع بشكل أكثر حدة. وربما مستحق في وقت ما نبوءة ي. سلافاتسكى القائلة بأنه «سيحل الوقت الذي لن يتم فيه الشعراء في كتابة أشعارهم إلا بالأصوات وحدها».

Choris ton episkaton meden noe its
ten sarka nmono suan, oe on tereite
ten enosen agapate
tous meriams pheunete
mimetati ginesithe Iesou xristou
Oe kai autos tou patros autou.

لقد تنبأت النشوة الروحية الدينية بظهور أشكال جديدة. وتاريخ الأدب يتألف من ذلك الذي يقننه الشعراء، ومن الأشكال الجديدة التي يدرجونها فيه، والتي ولدت من قبل الفكر اللغوي الشاعري العام.

كتابخانه و مرکز اطلاع رسانی
بنیاد دایرة المعارف اسلامی



توحيد الخالق

في إبداع فنان

وفاء محمد إبراهيم

« إن الوحي الجديد للفن ينطوي على تقبل ما هو جديد ، وعلى
إثراء الرؤية وتعديل جوانبها ، لا حبسها في مفهوم واحد . »

صلاح طاهر

* مقدمة :

عما لا شك فيه أن الفنان الخلاق هو الوارث لوجوهان حضارته ومثل ضميرها ، وهو القادر على أن يعبر عن هذا الضمير في اللحظة التي يعيشها . ولقد حل « صلاح طاهر » في داخله المثل الأعلى الذي يميز حضارتنا الإسلامية منذ فجر التاريخ ، وهو التمسك بآله واحد هو حلة وجود الكون وسر بقاءه واستمراره ، واستطاع أن يعبر عن تلك الروح التي تقوم على المفهوم الكوني للوجود ، وعلى المفهوم القدرى للإنسان ، هذه الروح التي تسمى إلى النجاة عن طريق الاتصال بالقوة الخالقة ، والتي استطاع الفنان المصري القديم أن يعبر عنها بأشكال ورموز لا ترتبط في كثير من الأحيان بمحسوسات الواقع المألوف ، بل حلول دائماً أن يجوز الصورة المشبهة ، وأن يخفف من قوة الشبه ليها ، لكي تكون أقرب إلى الإطلاق والتعميم والرمز ، وأبعد عن سمة الكمال التي احتسب بها الله . ويتحقق ذلك على أكمل ما يكون التحقيق في اللوحات التشكيلية التي تمثل أحناتون يضرع إلى « آتون » ، الذي يرمز له بالشمس ذات الأيدي الحاتية . وبغض الشكل نرى اللوحات التي يضرع فيها الملك الكلداني أو الآشوري إلى الإله مردوخ أو شمش . ثم نزل من بعد ذلك الوحي الإنمى على موسى ، وعيسى ومحمد عليهم السلام ، لتجسيد تلك الإلهامات الأولى عن المطلق والمجرد في شكل رسالات مبسطة .

مبتكراً ، يرقى بنا إلى آفاق بعيدة ، حيث الرؤية الكونية الشاملة ، التي تجاوز الزمان والمكان ، والفروق في اللغة والدين والوطن ، لتحقيق لغة شاملة للإنسانية قاطبة . فهو يقول في إحدى مقالاته إنه يرى « أن الفن لا بد أن يتصف بالعالية والمحلية معاً ، وذلك هو الذي أكسب الأعمال الفنية العظيمة خلودها ، فهي لا تموت تيمتها

ولعل عملية تحديد فناننا أو قصر نشاطه الإبداعي على مجال تصوير روح الحضارة العربية الإسلامية إنما تنطوي على إجحاف لقدراته المتنوعة ، وثقافته الإنسانية الشاملة والعميقة في مختلف ألوان المعرفة ، فقد استطاع بحق ، من خلال موضوع « هو » ، ذلك الموضوع المجرد ، الوجداني ، الكوني ، أن يقدم عملاً فنياً

حيث الموضوع ومن حيث الشكل الذي اختاره له ؟ هل لأنه يعتقد أن الفن الإسلامي هو الأساس القديم للفنون التجريدية الأوربية ، فاختار « هو » لأننا نتحدث عن الله - سبحانه وتعالى - دائماً بصيغة الغائب ، المتعالي ، المنزه ؟ ولماذا هذا العدد الهائل من التشكيلات المختلفة لـ « هو » ؟ وكيف لم يصب فناننا الكبير الكلل من تكرار « هو » ؟ وما الذي يمثله « هو » عند صلاح طاهر ؟ هل « هو » معادل تشكيل نفسى لأحاسيسه الذاتية في رحلته الطويلة مع موضوعه ؟ أم أنه أراد أن يلقن درساً لكل فنان تجريدي عن كيفية تعامل فنه مع موضوع تجريدي ، بعد أن شاهد وتأمل معالجة الفنان التجريدي للكلمة ؟

يبدو أن « هو » معادل تشكيل لرحلة عمر طويلة خصبة ، أوقفها فناننا على إثراء فنه بثقافة عميقة شاملة ، أدت إلى نضج فكري وفني تضافراً معاً ، ونسجاً لنا تلك اللوحات التشكيلية الرائعة التي تكشف - عن طبيعة العلاقة الجلية الأبدية بين الإنسان - وبخاصة الواسي - وبين الله .

ونقول - بداية - إن من النقاد من يفسر العمل بالرجوع إلى الإبداع الفني للفنان ، ومنهم من يفسرونه من خلال عملية تذوقه ، كالمحدثين والمهتمين بالخبرة الجمالية ، بخاصة الفينومينولوجيين الذين يهتمون بتحليل العمل الفني نفسه من حيث إنه هو الذي يراجعنا في الخبرة الجمالية^(١) .

والواقع أننا نرى أن أي عمل فني لا يتأتى إلا من خلال انصهار كل العناصر المتعلقة به ، بحيث تشكل وحدة عضوية تكشف لنا عن كل جوانب الخبرة الجمالية في تمامها . وفي ضوء هذا سأحاول تحليل خبرة الفنان ، وخبرة المتلقي (مع ملاحظة أن المتلقي هنا ليس أحداً سوى ، ومع ذلك فليس هناك ما يمنع من أن يشارك خبري في هذا التدقيق) ثم أحلل العمل الفني تحليلًا موضوعيًا حتى أصل أخيراً إلى تحديد قيمته الجمالية وتفسيرها .

تحليل خبرة المبدع ،

وبيان تطور « الموضوع » فكرياً ووجدانياً :

لقد قرأت من أجل تحليل خبرة المبدع - بقدر الإمكان - ما كتب عن صلاح طاهر ، وما كتبه صلاح طاهر نفسه ، كما أقمت معه حواراً طويلاً لكي أقترب من صلاح طاهر الإنسان ، ولست ما يمتلكه من طاقة روحية خلقة ، أعظم أمها هي المادة الأولية التي تجد فناننا وتثرى عمله ، بخاصة فيما يتصل بهذا الموضوع ، بالإضافة إلى ثقافته الإنسانية الشاملة والعميقة بصفة عامة ، وثقافته الفنية بصفة خاصة . فمن المعروف أن صلاح طاهر لم يكتب بأن يتحول من الاتجاه الأكاديمي إلى الاتجاه التجريدي ، لأنه يعتقد أن كل فنان يمكن أن يفعل ذلك ، كما أنه لم يشعر بجهد لأنه مارس التجريد

الفنية المتأثرة ، وفرديتها فحسب ، بل تمتلك - في الوقت نفسه - قيمتها الإنسانية الخالدة ، التي تتخطى حدود الزمان والمكان^(٢) .

ومن هنا نستطيع القول إن ضمير فناننا وإحساسه قد أثقلاهما براه من ضغوط مختلفة فرضتها حضارة عصرنا . فعانت تلقائية إنسان هذا العصر ، ووقفت - من ثم - حائلاً دون سعادته وإحساسه بالطمأنينة والأمان . الأمر الذي لم يجعل فناننا الكبير يشعر باهتراب إنسان القرن العشرين في عالم هو صانعه فحسب ، بل شعر أيضاً بخوائه الروحي ، فأراد أن يهد له طريق التحرر اللانهائي لاستعادة توازنه وإنسانيته . فكانه قصد ما ذهب إليه الشاعر والفيلسوف الألماني فريد ريش فيلر في قصيدته « الفلّ الأمل للحياة » ، حيث يقول :

أهربوا من حدود الحواس

إلى حرية الأفكار

هناك يهدد شبح الحروف

لتفسد الحوة الأبدية^(٣) .

وليس معنى ذلك أن فناننا أراد لإنسان الحضارة المعاصرة أن يهرب من الواقع ، وإنما حاول - عن طريق موضوعه الفني المبتكر - أن يحقق خبرة جمالية متوازنة لترقية الإنسان وتطوره ، بتقله من الجزئيات إلى الكلّيات ، ومن ثم توسيع رؤيته الإدراكية . فالخبرة الجمالية هي موقف وجودي شامل للملكات الإنسان جميعاً ، تراها فيبهرك منها الوجدان أو العقل ، ويغيب عنك في خبرة انبهارك أن الموقف كان شاملاً للإنسان بكل جوانبه . ومن ثم يستعيد الإنسان إنسانيته ليرى مرة أخرى أن هناك حلولاً وأمالاً وآفاقاً يستطيع أن يستثمر فيها طاقته البناءة ، بدلاً من ضياعها في جزئيات الحياة عندما تتحول إلى معارك تافهة ، ذلك لأن فناننا يؤمن أشد الإيمان بأن الفن عنصر أساسي ومهم في بناء الحضارة ، شأنه شأن الابتكارات العلمية والأفكار الرقيقة^(٤) .

تساؤلات مطروحة :

وهنا تطرح بعض التساؤلات نفسها أمام كل من يشاهد لوحات « هو » التي وصلت إلى أكثر من خمسة لوحة ، تختلف كل واحدة منها عن الأخرى بالدرجة التي تسمح لنا بأن نقول إن كلا منها يشكل عالمًا قائماً بذاته هو عالم تشكيل فلسفي حضاري ، يكشف عن مدى نضج الفنان وثقته من أسلوب متميز وفريد ، بالإضافة إلى رؤية خاصة بالكون والأشياء ، تنضح بأصالتها وجدتها . ولعله يؤكد ما يردده دائماً في مقالاته أو أحاديثه الخاصة من أن أهم ما في العملية الفنية هو عملية الإبداع أو الابتكار ، وهو ما يتمثل في الأسلوب الذي يشر إلى صاحبه . ويستشهد بجملة بوفون الشهيرة « إن الأسلوب هو الرجل نفسه » .

وأول التساؤلات هو : لماذا « هو » على وجه التحديد ، من

مع «موضوعه» من الشك إلى اليقين ، بمعنى أن هذه اللوحات مثلت لي المعادل الخارجى للأساس الذاتى الداخلية التى مر بها فناننا مع فكرة المطلق . ولا يعنى ذلك أن هناك رمزاً ، فالفن التجريدى ليس له أدنى صلة بالرمزية أو السريالية أو غيرها ، لأنه يتعامل مع قيم تشكيلية بحت ، مثلما تتعامل الموسيقى مع الانغام ، ولكنه - فى الوقت نفسه - لغة بليغة لا تقل فى وضوحها عن لغة الكلام التى بها نصف أو نحلل .

وهنا مضيت أبعد من نقطة البدء ، فوفقت على مقالة بعنوان « لعبة الهدف » بتحدث فيها فناننا عن فكرة لوحة أرقته ، وأخذت بكل جماع خياله ، وتعددت أشكالها ، وتبددت ، وتجمعت ، وتناثرت ، إلى أن أقبل الصباح فقرر الذهاب سريعا بكل توتره وانفعالاته ليحقق ما أسماه « لوحة الهدف » ، ولكنه لم يستطع ، ثم حاول أن يضع تصاميم مختلفة على لوحات صغيرة لتثيره الطريق ، إلا أنه أيضاً لم يصل^(٧) . ولعل هذا ما قصده دبرى بضم ورة ألا يُفقد الإنفعال الفنان توتره ، فقد رأى أن الفنان الممثل بالانفعال هو لهذا السبب عينه أعجز عن أن يعبر عنه^(٨) .

وفى بعد مرور صلاح طاهر هذه اللحظة . وسوف نوضحها فيما بعد ، مع لحظات غيرها . من خلال خيط متواصل تم فيه الانتقال من الأزمة إلى الحل .

وهناك مقال آخر له تحت عنوان « رحلة الأشياء » ، يعد مفتاحاً نستطيع أن نلج به إلى أحياء نفسه وفكره . فهو يكشف لنا عن اهتمام كبير بفكرة التوازن balance بين أشياء الكون ، التى تؤدى هى كذلك إلى قيمة مهمة من القيم الجمالية هى قيمة التكامل Integrity ، تلك القيمة التى اهتم بها كثير من فلاسفة الفن ، ومن بينهم بوزانكيث ، من حيث كونها القيمة الجمالية والجوهرية للعمل الفنى^(٩) . فهو يرى أن الجبال فى الأرض تكملها البحار ، والصحارى والغفار تقابلها الغابات والحدائق ، والمناطق الباردة تقابلها المناطق الحارة ، كما يرى أننا جزء من الوجود ، وأنها متكامل جميعاً وفق القانون الذى وضعه الله (سبحانه وتعالى) . ومن هنا يصل إلى نتيجة مهمة ، هى أن العقل البشرى يصنع ما يترب من انفعال أو الخوارق إذا كان فى اتساق مع العقل الكوز . بل إننا سوف نجد أنفسنا ونقدها من الضياع إذا ما عرفنا كيف نصل هذه النفوس « بآله الكون وخالفه » . وسيؤدى هذا الاتصال كذلك إلى إثراء طاقات الإنسان الروحية وتكامل قدراته ، ويسمى ذلك عن سلوكه فيجنيه الكثير من الماسى ، ويتشبه من الضياع الذى طالما تسلسل إليه خفية دون أن يدري به ، حين يستخدم جانباً واحداً من جوانب ذاته المتعددة . ويخلص فناننا الكثير إلى أن « الدين والفن

بالمقدرة نفسها التى مارس بها الاتجاه الأكاديمى ، ولكنه ما لبث أن ثار حل ثورته نفسها ، واستطاع أن يمتلك أسلوباً خاصاً به ، يمزج فيه بين التجريد والتشخيص . وفى هذه المرحلة قال عنه بدر الدين أبو غازى فى مقالته « صلاح طاهر وعالم إبداعه » إنه استطاع بملكاته اللونية ، وإحراكه للهندسة الداخلية للعمل الفنى ، وإحساسه الرهيف بسر الإيقاع الموسيقى ، أن يدع أفعالاً من وحى رؤيته الخاصة للبيئة ، وفهمه الواضح للغة الفن الحديث^(١٠) .

ويبدو أنه بلغ بعمله الفنى المتكرر - « هو » - ذروة الاتجاه التجريدى التعبيرى الذى بدأه منذ أكثر من ربع قرن . ذلك لأن صلاح طاهر فنان يعيش القرن العشرين ، ذلك القرن الذى يفاجأ الإنسان كل يوم فيه بجديد على مستوى العلم والسياسة والاقتصاد ، وينعكس ذلك على العلاقات الدولية والإنسانية ، وما يترتب على ذلك من نتائج أخلاقية واجتماعية وحضارية . لقد رأى ببصيرته المنعطف الروحى الذى يعانيه إنسان القرن العشرين ، فاقترح الحل بلغة الفن التشكيل البليغة .

وقد لفت انتباهى إجابته عن السؤال الأول عن السبب فى اختيار « هو » بالذات من حيث الموضوع والشكل ، فقد أجاب بأنه لا يستطيع أن يحدد على وجه الدقة لماذا « هو » بالذات ، وصور لى الأمر كما لو أن حالة تلبسته فلم يستطيع الفكك عنها ، وأنه كثيراً ما عزم على أن يدخل مرسده بصور موضوعاً آخر فإذا به يجد نفسه وقد أخذ يرسم تشكيلاً جديداً له « هو » ، وأنه لا يعتقد أنه أراد « هو » فى التصور الإسلامى فحسب - على الرغم من أنه يوقن تماماً أن الدين الإسلامى هو الدين الذى حقق فكرة « الهو المتعالى » أعظم ما يكون التحقق - ولكنه أراد كذلك أن يرد الكثرة الفيزيقية فى الكون كله إلى وحدة ميتافيزيقية . وهذه الفكرة تعود إلى أوزيس الذى أرسله الإله الأكبر رع - كما تقول الأساطير المصرية القديمة - ليعلم الناس القراءة والكتابة والزراعة وارتداء الملابس ، ثم ساعد إلى السهائ ليأخذ مكانه فى محكمة الآخرة . وقد ذكر بعض الباحثين أن أوزيس هو النى إدريس الذى وصفته الكتب السبوية والقرآن الكريم بأنه رسول دعا بدعوة التوحيد ، وأنه علم الناس الحرف واللغة والزراعة ولبس المخيط . ويصفه القرآن الكريم بأنه « كان صديقاً نبياً ، ورفيعاً مكاناً علياً »^(١١) . ويبدو أن فناننا أراد حقاً أن يلتقط هذا الخيط الجوهرى والأساسى الذى يحكم العلاقة بين العبد والمعبود منذ وجد على الأرض ، لعله يحقق رسالته الحقة فى تعبيرها وتجميلها .

وفى ضوء هذه الإجابة نأكد لى مدى ما لمحتة فى مجموعتين من اللوحات ، فقد كانت الخلفية فى مجموعة معتمة ، وفى الأخرى كانت الخلفية مضيئة . فصورنا لى وأنا أتأملها رحلة صلاح طاهر

وحده سوف نجد نفوسنا الضالعة ، فهو قد يكون البديل إذا ما
وهى الإنسان وصحت روحه^(١٠) .

ولعله يتفق في ذلك مع كارل آشنهزير في مقالته « المستقبل للقيم
الجمالية » ، حيث يرى أن القيم الجمالية سوف تسود وتصبح هي قيم
المستقبل ، حل الرخم من هذا العالم الذى تمزق أوصاله الخلافات
السياسية والمذهبية والاقتصادية ، ونعيم حل سيائه نذر حرب
شاملة . ذلك لأنه يعتقد أن الرخاء المادى في عصرنا هذا سوف
يتحقق نتيجة لسمي الإنسان المتواصل للسيطرة على أساليب
الإنتاج ، واحتمال استخلاص طاقة لا نهاية لها من داخل الذرة .
فإذا ما تحقق هذا - وهو ليس بالأمر المحال - فسوف تهل مشكلات
العالم السياسية ، التى هى في الحقيقة وليدة مشكلاته الاقتصادية .
عندئذ ستحتل القيم الجمالية مكان الصدارة ، حل نحو لا يجعلها
تشغل النصب الأكبر من وقت الناس وفكرهم فحسب ، بل
تتحكم في اتجاه أفعالهم في الحياة بوجه عام^(١١) .

وفي ضوء ما سبق يمكن القول إن فناننا الكبير قد اختزن في باطنه
فكرة « هو » المتعالية ، المجردة ، طويلاً . ولما كان الفنان يحقق في
كل عمل له جانباً من جوانب ذاته المتعددة ، فإن صلاح طاهر
استطاع أن يحقق بموضوع « هو » جانباً الصولى كأفضل ما يكون
التحقق ، بخاصة بعد سنوات طويلة من القراءة والبحث والتأمل .
غير أن هذا التحقق لم يتم دفعة واحدة ، فقد رسم لوحة « هو » في
عام ١٩٧٨ ، ولكنها لم تكن في ذلك الوقت إلا لوحة خطية . ومع
مرور السنوات تفاعلت التجربة وانصهرت في داخله ونضجت ،
إلى أن تحولت « اللوحة الخطية » إلى لوحات تشكيلية بحث ،
لتحول اللفظ إلى معنى وقيمة فنية .

لعل ذلك يكفى في وضع هذا « العمل الفنى المبتكر » من حيث
موضوعه وشكله في سياق التطور الفكرى والوجدانى والفنى لفناننا .

تحليل خبرة تذوق موضوع « هو » :

لقد حاولت أن أنفذ خلال التشكيلات المتنوعة لكلمة « هو » ،
وحاولت أن أدرك نواحي الجمال فيها ، وأمل أن يشعر معى عدد
كبير من المتذوقين بما شعرت به . ذلك لأن المتعة الجمالية التى
أحسست بها أتاح لي أن أرى في كل لوحة لحظة كونية معيشة ،
استحوذت على ، وألفتني حنوة في قلب تجربة التصوف العقل ،
فسرغان ما تحولت من متابعى الحسية لتداخلات الخط واللون ،
والكتلة وملبس السطح ، والضوء والظل ، إلى معايشة المعنى ،
حيث يشعر المتلقى بأن تلك الصيغ والأشكال المختلفة لـ « هو »
تحمل أكثر من تفسير :

١ - إنها صيغ وأشكال تنم عن التبتل والارتباط العلوى
بالقوة الإلهية .

٢ - إن كل تشكيل منها بخطوطه وألوانه ، وأصواته ،
وظلاله ، وحجمه ، وتفاعل كل عنصر فيه مع العناصر الأخرى ،
إنما هو تجسيد لصفة من صفات الله ، فـ « هو » من خلال
اللوحات إنما كانت توحى بـ « هو » : السلام ، السميع ،
البصير ، الرقيب ، المهيمن ، الرحيم ، الباقي ، إلخ .

٣ - إذا كانت اللوحات - حقيقة - قد تجاوزت في حددها
أسماء الله المعروفة لنا ، فإن ذلك إنما يدل على قوة إيمانية تتعلق
بالترديد الدائم للفظ والانفعال به . ونحن نسبح باسم الله في الذكر
مئات المرات ، رجال لا تلهيهم تجارة أو بيع عن ذكر الله^(١٢) ،
فهو الأمل ، والنجاة ، والعون ، والحب ، والجمال ، والإشراق ،
إلخ ، ناهيك عن الكثرة غير القابلة للحصر من تلك الخبرات التى
يمكن أن يعايشها الوهى مع الصفة الواحدة من صفات الله .

ولعل هذا يهيئ عن السؤال الثانى عن السبب في أن فناننا لم
يصب بالكلال من السعى إلى تشكيلات متعددة لـ « هو » .
وأعتقد أنه لن يتوقف ، لأن في التعامل مع الغائب « هو » تكون
العلاقة دائماً موضوعاً لتكشف لا نهائى . ومن ثم فإن اختياره
لكلمة « هو » بما هى شكل فنى يشير إلى الله « الواحد » سبحانه
وتعالى هو اختيار شعورى صادق وواضح ، لأنه يتكشف لنا تدريجياً ،
وتظل إمكانات تكشفه لا نهائية ، فـ « هو » أو « الواحد » لم يعد
فحسب المعبود الذى تقدم له البشرية بمختلف عقائدها « الشعائر »
الخاصة بها ، وإنما يبدو كذلك أن « الواحد » أو « هو » قد اتخذ
معان جديدة حل يد فنان واضح بواقع حضارته العربية والإنسانية .
ومن هنا فإن « هو » يتجلى في اللوحات ليس بمعنى حشد وجدان
الامة العربية ضد تجزئتها فحسب^(١٣) ، بل بمعنى « توحيد » بينه
البشرية جميعها ضد دمارها وفناء حضارها الإنسانية .

ويبدو أن على المتذوق - كما يقول دبورى - أن يعيد بناء العمل
الفنى وفقاً لرؤية الفنان ، بمعنى أنه إذا كان الفنان قد اختار ،
وسط ، وأوضح ، واختصر ، وركز ، وفقاً لثغره اهتمامه ، فليس
من الممكن - دون عملية إعادة الخلق على يد المتذوق - إدراك
الموضوع بوصفه عملاً فنياً^(١٤) ، وذلك لأن طبيعة الخبرة الجمالية عند
كليهما واحدة . وكما أوضحت - فيما سبق - فإن تحليل للعمل الفنى
سيكون في إطار تلك الوحدة التى تجمع الجوانب الأساسية للإبداع
الجمالى ، ألا وهى خبرة المبدع ، والمتذوق ، والعمل الفنى . وقد
أوضحت - من خلال ذلك - طبيعة لتجربة الشعورية التى عاشها
فناننا مع موضوعه ، من حيث كونها تجربة وجدانية من نوع فريد ،
تشابه - إلى حد كبير - مع تجربة التصوف ، من حيث ترقبها
لمقامات مختلفة على مدى سنوات طويلة إلى أن وصلت إلى مقام
الكشف . وأوضحت - من ناحية أخرى - تجربة تذوقى ، وألمحت
إلى مدى الإمكان تطابقها مع تجربة المبدع من حيث المعاناة وإعادة
تركيب العمل الفنى .

تحليل موضوع « هو »

من خلال أشكاله المتنوعة :

وبذلك يأتي دور الجانب المهم الذي يربط بين المبدع والمتلقي ، وهو « العمل الفني » نفسه ، فكيف يتم تحليله ؟

في الواقع أنني سوف أستخدم منهجاً ذا شقين : الشق الأول ، يختص بتحليل القيم التشكيلية للعمل الفني من حيث كونه عملاً فنياً تجريدياً يتعامل مع قيم تشكيلية بحت ، وذلك من خلال الأشكال المتنوعة لـ « هو » ، مع تقديم نماذج من اللوحات عند الحديث عن كل قيمة ، لتوضيح الكيفية التي تلعب من خلالها هذه القيمة دورها في اللوحة ، ثم إبراز كيفية تفاعلها مع غيرها من العناصر .

والشق الآخر تطبيقي ، يستند على بيان الأساس الفكري والوجداني لفناننا ، من خلال مجموعتين من اللوحات ذات خلفيتين متباينتين ، إحداهما معتمدة والأخرى مضبوطة ، تكشفان عن تتابع المعاناة الوجدانية والتأملية في خط متصل من البدء حتى الذروة ، ويفسر في الوقت نفسه السمة التميزية للوحات « هو » .

بداية يمكن القول إن لغة الفن التشكيل من اللغات الصعبة ، التي تحتاج إلى ثقافة إنسانية وحسية عميقة ؛ فهي — شأنها شأن اللغة — تحتوي على مفردات أو عناصر أولية مستعارة من دواستنا التحليلية للطبيعة ، مثل الخط ، واللون ، والظل ، والضوء ، وملامس السطوح ، الناعمة والخشنة ، والأحجام ، والفراغات ؛ وهي عناصر يستخدمها كل فنان تشكيل وفقاً لقدرته الفنية والثقافية ، ثم يصوغها في تكوينات وتصميمات وتراكيب وبناءات ونسب وانطباعات لمسة توضح كيف استطاع الفنان أن يتعامل مع مادة فنه ليخرج منها كل إمكاناتها دون التمتع أو تعسف . ومن ثم توضح لنا قدرته على تقديم بناء قوي متماسك ، تبرزه تلك الوحدة التي تجمع المفردات والأجزاء في علاقات متضادة . ومن هنا تنشأ الحركة التي تختلج في الأحاديث نتيجة للتوزيعات المتكئة للضوء والظل ، كأنها تأكيدات تثير العنصر البصري ، وتزيده متعة كذلك .

ومن هاتين المجموعتين من القيم — التي يمكن أن نسمي الأولى منها بالعناصر أو المكونات الأولى ، والثانية بأنها تكوينات أو صياغة للعناصر الأولى (كالجمل التي تتكون من المفردات) — تتولد قيم ثالثة يمكن أن نسميها القيم الكيفية للعمل الفني ، التي تنتج كذلك نتيجة لتفاعل المتلقى مع العمل الفني ، وهي :

- ١ — مدى الابتكار والخلق الذي استطاع أن يحققه الفنان .
- ٢ — تميز الفنان بأسلوب خاص يدل على الصدق والأصالة .
- ٣ — التلقائية Spontaneity والحيوية .
- ٤ — الطاقة الإيجابية للعمل الفني ومدى نفاذها إلى المتلقى .
- ٥ — مدى ما حققه الفنان من جدة تكشف عن رؤية خاصة بالنسبة لروح عصره وثقافته .

والقيم المتولدة من النوعين الأولين يعدها كثير من فلاسفة الفن من أهم القيم والكيفيات الجمالية ، من حيث إنها هي التي تحقق القيمة الجمالية للعمل الفني ، والمتعة الجمالية للمتلقى معاً ، كما تميز العمل الفني عن غيره ، وتمنحه طابعه الفريد ، وتخلق الوحدة الكلية للحالة المزاجية^(١٥) . وهي تتحدد من الموقف الدرامي الذي يبدعه المصور بواسطة عامل التلوين والتصميم وبناء اللوحة الساري فيها^(١٦) .

في ضوء هذه القيم أو الخصائص التشكيلية سنقوم بتحليل الأشكال المختلفة للقيمة « هو » ونقومها . خبر أنه لابد من ملاحظة أننا سوف نتحدث عن النوع الثالث من القيم ، وهي القيم الكيفية المتولدة عن خبرة المتلقى مع العمل الفني ، في أثناء حديثنا عن النوعين الأولين من القيم .

إن أول ما نلاحظه في تشكيلات لفظة « هو » المتنوعة ، « الخط » وخصائصه ؛ فهو نقطة البدء في أية لوحة تشكيلية ، لاسيما في موضوع كموضوعنا ، فالكلمة هي اسم الله سبحانه وتعالى ؛ فهي تستلزم بالضرورة أن يبدأها الفنان بالخط ؛ ذلك الخط الذي تميز في كل شكل من الأشكال المختلفة للقيمة « هو » بإيقاع معين ، فكانت للخطوط المتنوعة تأثيراتها ، مثلها مثل الألوان . وقد أسهمت في تحقيق التوازن والتناسق بين الأجزاء التي تتكون منها كل لوحة من لوحات « هو » ؛ فالخط قوى متماسك ، يشيع في المتلقى حركة روحية متصاعدة ؛ وتنوع الخط ما بين خط منحني في سلاسة ، ومستقيم في حسم ، إنما يسهم في خلق متعتنا الجمالية ويؤدي إليها . وما لا شك فيه أن الخطوط المختلفة (المنحني والمستقيم والمنكسر والسميك والرفيع) لها مثل ما لللغات الموسيقية في العلم والانخفاض من أثر جمالي . وحتى تزداد الجمالية إمتاعاً ينبغي أن نفهم العناصر المكونة للعمل وعلاقاتها المتبادلة ، حتى نصبح أكثر حساسية لكل ما هو متضمن في العمل^(١٧) . فالخط يؤدي بنا إلى ملاحظة حجم الشكل والفراغ وتوزيع الضوء والظل ، وكيف استطاع الفنان بأسلوبه الخاص أن يربط فيها بينها في منظومة بسيطة .

ولو نظرنا إلى الخط في لوحات « هو » لوجدنا أنه استطاع أن يعبر عن الحركة والكتلة أيضاً ، وربما كان في استطاعتنا أن نشعر عندئذ بنوع من الإيقاع شبيه بما نشعر به من إيقاع للموسيقى . ولو أننا استمدنا نظرية الاستشعار أو التقمص الوجداني Einaufhlung لاتضحقت المسألة بصورة أدق ؛ فنحن أمام اللوحة سنشعر بإحساس فيزيقي بالحركة المتصاعدة ، على الرغم من أن الخط لا يتحرك ؛ وهذا لأن إحساسنا يتقمص الخط ويسير معه في ارتفاعه وهبوطه وتداخلاته . هذه الحركة المتصاعدة للخط أضافت بعداً رابعاً للوحات هو « الزمن » ، بحيث أصبحت كل لوحة منها تقاس طولاً وعرضاً وعمقاً وزمناً . ومن هنا اتخذت الخطوط التي كونت كل تكوين من تشكيلات « هو » الشكل الهندسي الموسيقي التمبري في حد ذاته ، فاحتوتنا أو احتوتناها ؛ فأصبح الكل في واحد أو الواحد

استطاع بإدراكه العميق للتكوين الأوركستراي أن يضع اللوحة لمنطق الخلق الموسيقى ؛ فوحدة العمل الفني لديه أشبه بالبناء السيمفوني والإيقاع التريدي ، الذي يتبدى في الموسيقى ، ويلوح في الجملة التشكيلية التي تتكرر بقدام لونية متنوعة وتراكيب مختلفة ، حتى تتحقق ذروة المتعة في مجموع العمل الفني^(٢٢) .

(انظر اللوحة رقم ٣) .
ولقد استطاع الفنان - حقاً - أن يستخدم سيطرته الكاملة على توزيع الضوء والظل لإحداث تأثيرات درامية وجمالية خالصة ، حيث أحسن استغلال كل منها لإحداث نوع من التناقض الذي يؤدي إلى تكامل ؛ فالضوء ينبع من الباطن ، كما تنبع النفس من الداخل في حالة النشوة الصوفية ؛ ولا يصدر هذا من قانون المنظور المألوف . ولم يكن الظل إلا تمهيداً للضوء ، حيث كان يمثل استبعاداً وحرلاً لكل ما هو جزئي أو مادي ، ليطلق الروح الحبيسة داخل هذا العالم الجزئي المحدود إلى عالم شمولي واسع ، يترأى فيه أن « هو » نور السموات والأرض . وفي أن نقول إننا لو نظرنا إلى « الضوء والظل » عند صلاح طاهر لوجدنا أنها ليسا نوراً وظلاً يجسدان الواقع فحسب ، بل ينفذان كذلك إلى ما فوق الواقع المحسوس (انظر اللوحة رقم ٤) .

وقد شهد كثير من النقاد لفناننا بقدرته المتميزة على استخدام اللون ، ويمد ولعه به .

ولذا نتساءل هنا : ما الدور الذي يلعبه اللون في لوحات « هو » ؟ وما خصائصه ؟ بداية لابد أو أوضح أن ألوان صلاح طاهر مستلزمة من بيئتنا ؛ فهي ألوان مصرية ، بمعنى أن الأزرق - عنده - يمثل تماماً زرقه سيئنا في صفاتها ، فلا يستطيع رسام إنجليزي مثلاً - يغلب اللون الرملي على سماء بيته - أن يعبر عن هذا اللون كما يعبر صلاح طاهر . والأخضر الداكن هو لون زرعنا وهو في أوج نضجه . والأصفر هو لون صحرائنا الممتدة شرقاً وغرباً . أما اللون البرتقالي الذي يستخدمه صلاح طاهر بامتياز ، فله عنده درجتان : إحداها عالية ، تشترك بذلك الوهج الناتج من شمسنا وقت الظهيرة ؛ والأخرى أقل ولكنها لا تفترب من درجة البرودة ، وتذكرك بوقت الأصيل . أما الدور الذي تلعبه هذه الألوان في لوحات « هو » فيتضح في فلسفة استخدامه لها ؛ فصلاح طاهر يعي تماماً تأثير اللون من حيث كونه عنصر إثارة للمتلقي ؛ ولذا فهو يستخدم اللون استخداماً علمياً وتنظيماً . ومن ثم يمكننا أن نلاحظ أن الألوان تنقسم - في معظم اللوحات - إلى مجموعتين ، بينهما تضاد حاد ، على نحو يدل على أنه أراد بهاتين المجموعتين شيئين مختلفين :

١ - أنه أراد تحقيق قيم التضاد والتناقض التي تولد الديناميكية أو الحيوية التي يسمي لان يشها في نفس المتلقي عند مقابلته بين الألوان الباردة ، كالأخضر والأزرق ، في مواجهة الألوان الساخنة ، كالأحمر والأصفر ومشقاتها . وكذلك بين الألوان المضيئة والألوان الباهتة ، على نحو يؤدي إلى أحداث المتعة الجمالية المطلوبة .

في الكل . ويمكن القول إن تكوينات صلاح طاهر بعيدة عن المنطق التكميلي الصارم ، وإن ملكت الحس الهندسي الذي يضع التكوينات لمنطق الوحدة التشكيلية ، دون أن يجد من تدفقها الفياض على سطح اللوحة ، كما تناسب الألحان في العمل السيمفوني^(٢٣) ، (انظر : اللوحة رقم ١) ؛ ومن ثم يشعر المشاهد بارتياح كامل لعلاقة النسب المحددة - وكأنها قانون - بين حرفي الكلمة وبين الكلمة والفراغ ؛ هذه النسب التي تمتد بدقة من ألوان الظلال إلى ألوان الأصواء .

ومن هنا يمكن أن نلاحظ مدى التطور التكنيكي الذي أحدثه صلاح طاهر ؛ فالخط عنده وإن كان لا يتعلق بالمظهر المرئي للشيء الذي يعنيه ، نظل سهولة هذا الخط وانسيابه يوحيان بدلالات الاحتماء والتوحد وفويان الذات ، على نحو يؤدي إلى الإحساس برهبة تغترى الجسد الضعيف ليفسخ الطريق أمام الروح لتصعد في رؤية نورانية تتلأل فيها ألوان الكون الأهل ، بالإضافة إلى أنه من خلال هذا التكنيك الجدي استطاع فناننا أن يجدد أو يميز منطق العلاقة بين الأنا وفكرة « هو » ، المتعالية ، المجردة ، عن طريق خواص ثلاث :

١ - خاصية عدم الإحاطة ؛ بمعنى أن الإنسان لا يستطيع أن يحيط إحاطة تامة بـ « هو » - الخلق سبحانه وتعالى .

٢ - يترتب عليها خاصية عدم اكتمال الأشكال التي تحدث في نفس متلقيها قلماً ؛ وهذا القلق يمثل للمنطق الضروري لسيكولوجية التعامل مع « هو » ، على أساس أن كل اقتراب من اللامتناهي يحاوله المتناهي يحدث في هذا الأخير قلماً بالضرورة ، فضلاً عن أن هذا القلق بدوره يفضي إلى انتهاء المتناهي في اللامتناهي على نحو ما قرر كبر كجاره .

٣ - ومن ثم نصل إلى احتواء اللامتناهي للامتناهي واشتتاله عليه .

وهكذا يتضح مدى التضائل الذي يقوم في لوحات « هو » بين الخط والشكل ؛ فالخط يوحى بالشكل ، والشكل يؤكد الخط ويبرزه ويحدده . وهنا يتوارد على الذهن قول بليك Blake : « إن القاعدة العظيمة والذهبية للفن وللحياة ألقاً ، هي أنه كلما كان الخط المحيط أكثر تحديداً وبدوياً وبروزاً ، كان العمل الفني أكثر كمالاً ، وكلما كان أقل بروزاً ووحدة ، عظم الدليل على ضعف الخيال والانتحال والإهمال^(٢٤) . (انظر اللوحة رقم ٢) .

ولقد استخدم الفنان « الفراغ » استخداماً مبتكراً ، بمنح المتلقي فيها جمالية موسيقية وتشكيلية ؛ فتتوزع مساحات الفراغ يوازي السكتات الموسيقية ، فيسمع المتلقي عندئذ بعينه ، كما أنه - في الوقت نفسه - يستمتع بقيمة تشكيلية مهمة هي التوازن . ذلك لأن الفن الزخرفي يحكمه قانون التماثل ؛ أي أن كل مساحة تماثل مساحة بالحجم والشكل نفسها ؛ أما الفن التجريدي فيجمل فيه التوازن محل التماثل ، فلا توجد مساحتان متشابهتان إلا فيما ندر . وهذا ما عبر عنه بدر الدين أبو غازي في قوله بأن صلاح طاهر

٢ - توضيح العلاقة بين البشر والهو المتعالى بفكرة مؤداها أن مد جسور العلاقة بيننا وبين «هو» تحتاج إلى انتزاع أصل للإدراك ، ننقل به من مستوى إلى مستوى مغاير .

وبذلك نستطيع القول إن هناك شيئاً أساسياً في تحويل انتباه المتلقى من قراءة لفظ «هو» إلى تأملها بوصفها لوحة تشكيلية تحمل كل عناصرها ، ويتفاعل فيها «الخط» مع «اللون» . فإذا كان الخط قد أعطانا الوضوح والإيقاع الدينامي المتصاعد ، وساعد بذلك على إبراز القيمة النغمية والإيقاعية ، فإن اللون يعمل من عملية الرؤية ويمنحها قوة وحيوية وعمقاً . والعين حين تبصر تقوم بعملية تجميع ، وتركيب هذا التجميع من خلال القوالب والأشكال التى تصورها الخطوط^(٢١) . وهناك قدر كبير ملحوظ من الوعى الخلاق لدى فناننا ، يتضح فى استغلاله الجاذبية الحسية للألوان ، واسترشاده بإيجامتها المختلفة ، ولكنه لا يكتفى بأن يثرينا «اللون» ويحتدنا ملمسه فحسب ، بل إنه يختار لوناً بعينه لأنه يعبر عن قيمة بذاتها . كما أن الدرجات اللونية عند تصاعد فى تدرج لوني يشبه السلم الموسيقى ، فتكشف علاقات الألوان من خلال تكاملها بعضها مع بعض .

وعلى ذلك يمكن القول إن دفء ألوانه وجاذبيتها لا يرجعان إلى الدرجات اللونية فحسب ، بل إلى طريقة وضعها الشكل فى اللوحات المختلفة للفظ «هو» كذلك ، على نحو يؤدي إلى انتقال على الانتقال إلى مستوى آخر يستمتع فيه بقيمة أخرى للون . هى قيمة الاحتواء ، حيث يفضى الموضوع إلى فكرة «الكل» الذى يحتوى كل شيء (انظر اللوحة رقم ٥) .

لا عجب إذن أن يطلق بعض النقاد على صلاح طاهر أنه موسيقار الألوان . وأضيف أنه أيضاً شاعر الألوان وفيلسوفها . ولقد تأكد هذا المعنى فى مقال عن صلاح طاهر ، يصف لوحاته بأنها هزات سيمفونية فلسفية ، وأنها زواج سعيد بين الرسم والشعر والموسيقى والفلسفة^(٢٢) . والواقع أن المشاهد للوحات «هو» يدرك النبع الموسيقى للون ، ففى الموسيقى تبدأ القطعة الموسيقية هادئة ، ثم تتصاعد حتى تصل إلى أعلى درجة فى النهاية (الكريشندو) ، لأن النهاية تولد الحرارة وقوة الجذب ، وذلك نفسه ما عبر عنه فناننا فى لوحاته «هو» بالتعاقب السريع لموجات لونية صارخة ، على نحو يدل على أنه فى الاقتراب من النهايات تحقق حالة جذب شديدة متتابعة ومتلاحقة ، بحيث يصبح هذا التعاقب اللونى معبراً - فى الوقت نفسه - عن تتابع حركى يدل على دفعات الوجدان المتتابعة ، وعلى معراج الروح الصاعدة معاً إلى نقطة مركزية من الصعب تحديدها لكون الموضوع غير طبيعى ، إلا أن هذه النقطة المركزية موجودة فى منطقة متزنة من اللوحة ترتاح لها العين كما يرتاح لها السمع فى تنبته للموسيقى حتى الذروة (انظر اللوحة رقم ٦) .

ولفرد معرفة صلاح طاهر بأهمية اللون وخصائصه وأسواره ، فإن المشاهد لن تفوته ملاحظة ذلك ، فاللون عنده ليس كما هو عند

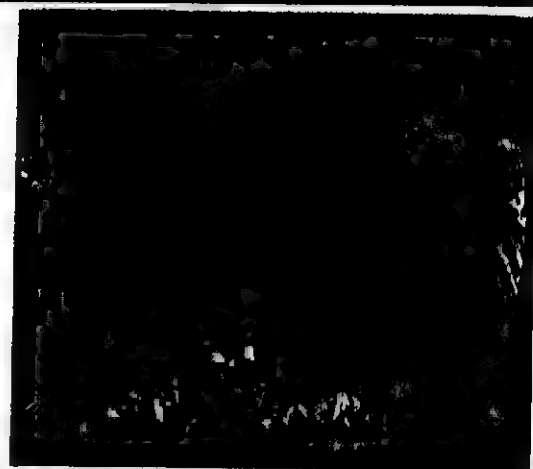
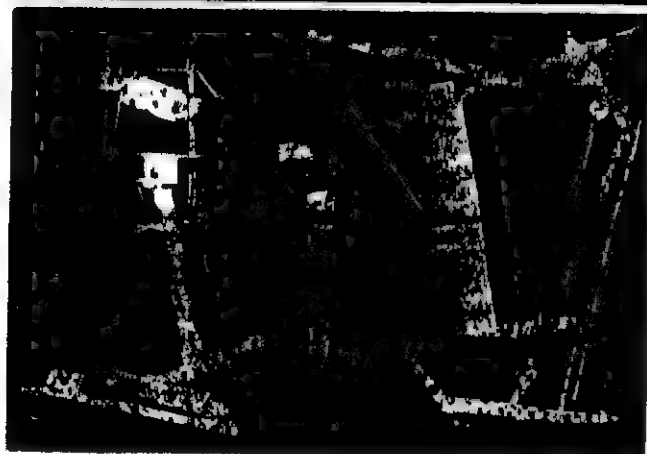
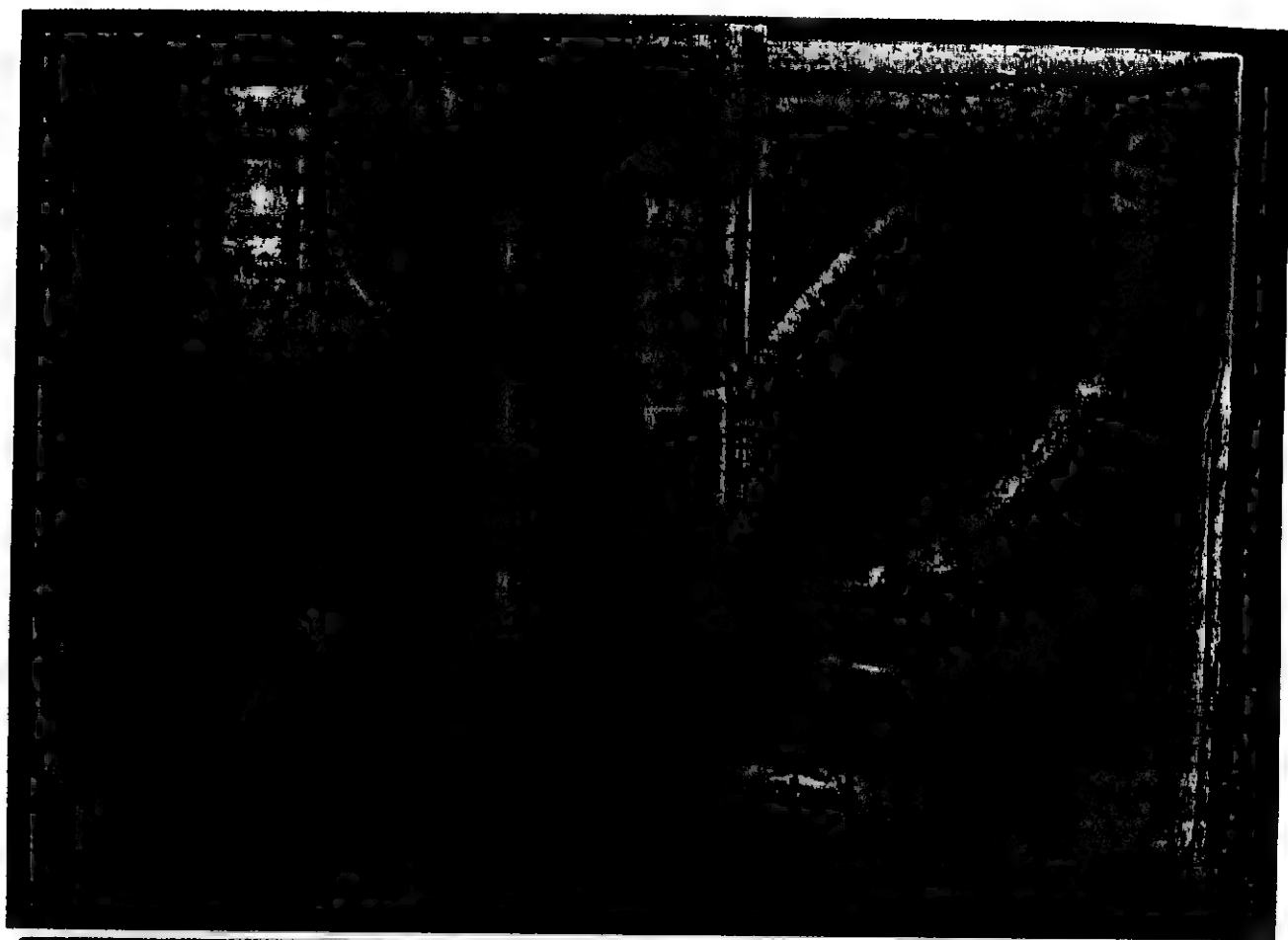
بول كل - مثلاً - حين قال «إننى مصور ، أنا واللون شيء واحد» ، ولا كما هو عند سيزان عندما قال : «عندما يتوافر للون ثراؤه يحصل الشكل على اكتماله»^(٢٣) ، وإنما هو عنصر من عناصر أسرة العمل الفنى ، يؤدي وظيفته فى إحداث التناغم والفضاء على أى نشوز ، فهو يرى أن الخط يواكب المساحة ، والمساحة تواكب اللون ، واللون يواكب اللوحة كلها ، فى علاقة جدلية تؤدي إلى إحداث المتعة الجمالية ، فالوجدان الإستيطاقى أو الجمالى - كما نقول أميرة مطر - ينبغى أن يستمد من الصورة المعبرة أى من علاقة الألوان والخطوط وصياغتها^(٢٤) (انظر اللوحة رقم ٧) .

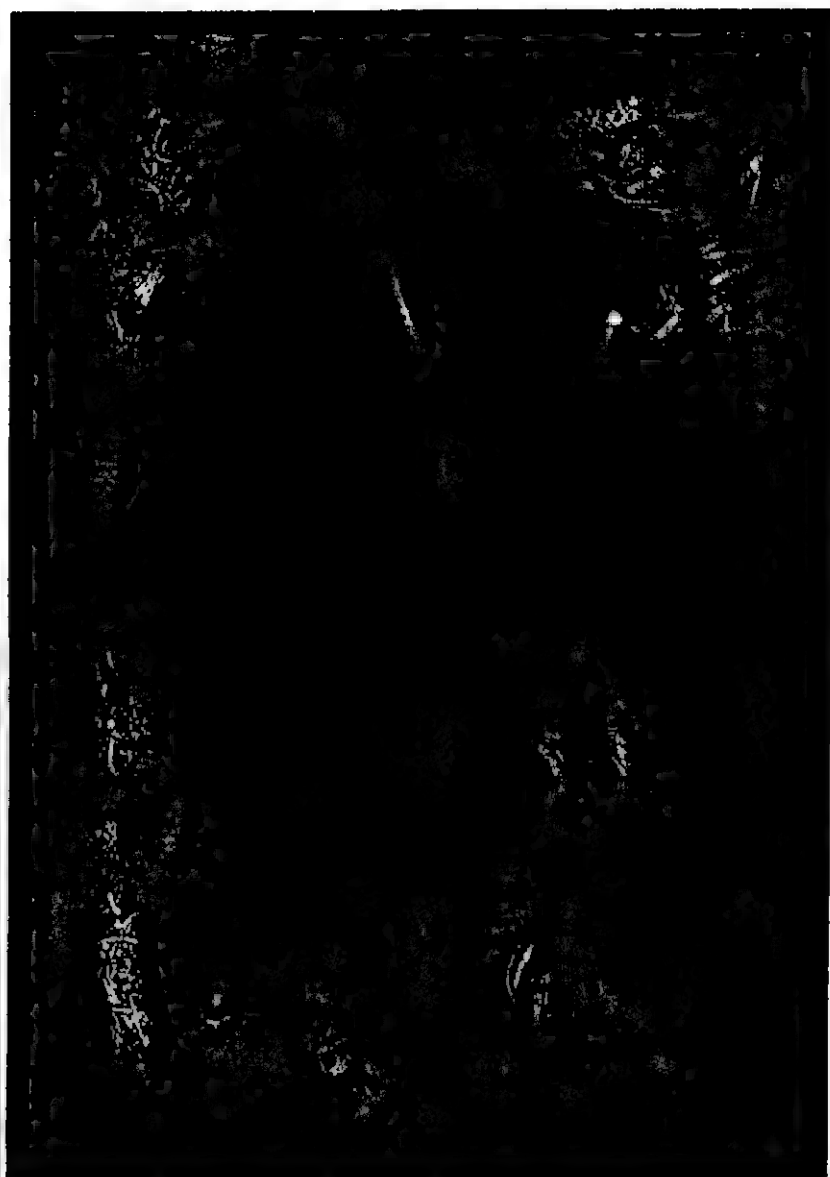
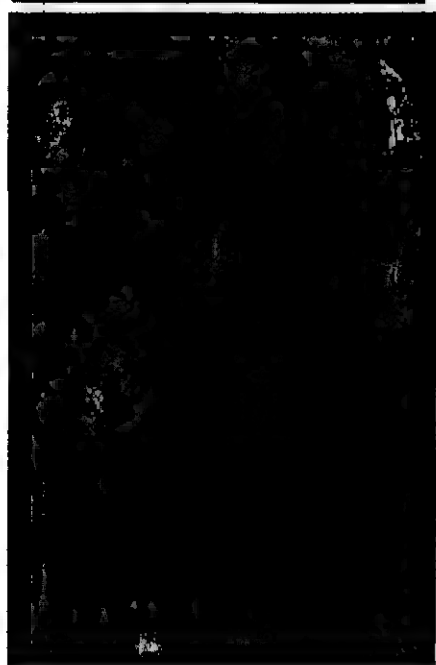
ولن يفوتنا أن نتحدث عن قيمة مهمة حققها فناننا الكبير فى مجموعة لوحات «هو» ، هى القيمة اللسية . ويمكن أن نستعير وصف الناقد المعاصر برنارد برنسون لها حين قال : إن القيم اللسية تحفز الخيال إلى أن يحس بكتلة الأعمال الفنية ، ويقدر ثقلها ، ويدرك قدرتها على المقاومة ، ويقدر بعدها عنها ، وتشجعنا - بالخيال دائماً - على أن نلمسها عن كثب ، أو نمسك بها ، أو نعانقها ، أو ندور حولها^(٢٥) . وهذا نفسه هو ما نشعر به أمام لوحات «هو» (انظر اللوحة رقم ٨) .

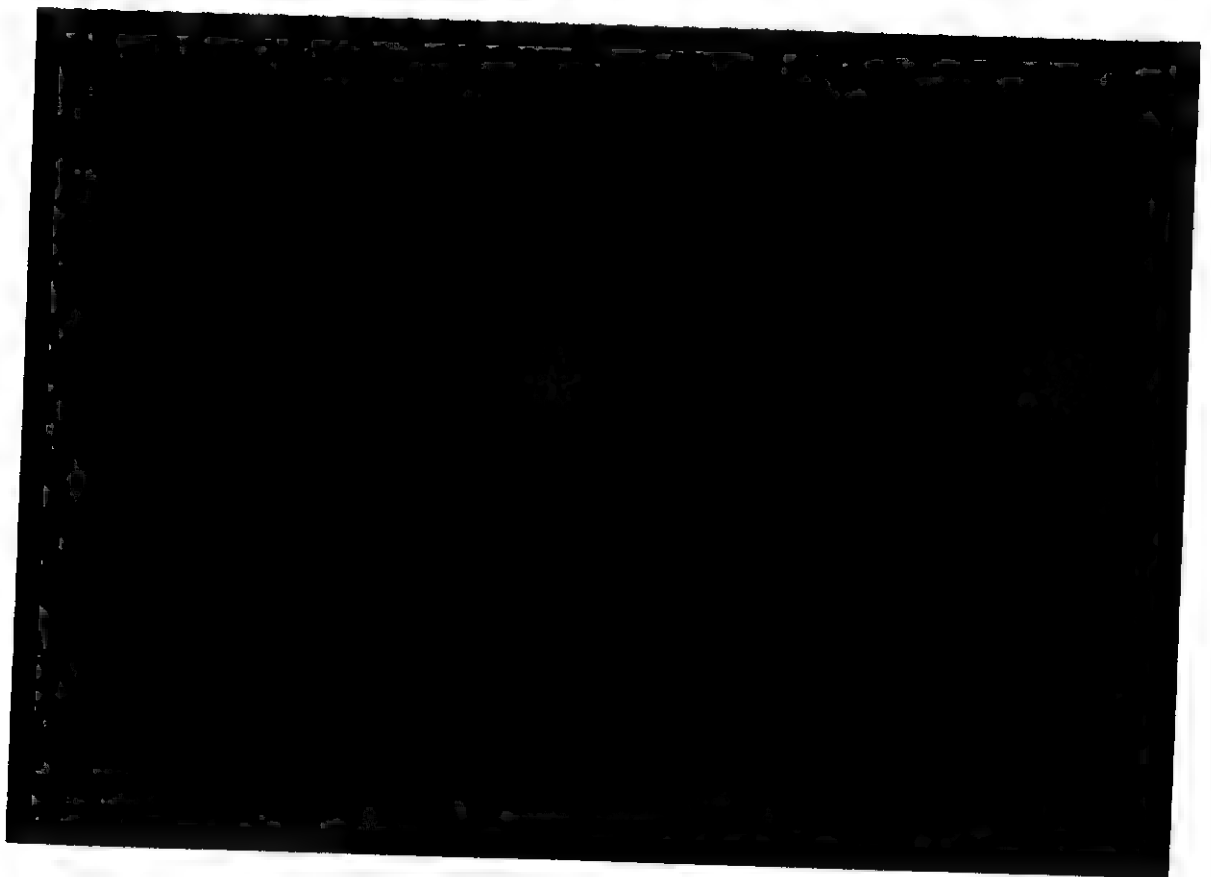
ويمكن أن ننقل إلى النرجية الثانية من القيم فنقول إنه لا نكتمل للعناصر المادية التى حللناها متعتها الجمالية إلا بفهم الأشكال أو التراكمات أو التكوينات - التى نسجها عبقرية فناننا - بحيث لا يعود فى استطاعة المشاهد التمييز بينها كل على حدة فى خبرته ، ومن ثم تكون قوة العمل الفنى الجمالية قد بلغت أكثر درجاتها اكتمالاً وإرضاءً ، فكل القيم المادية السابقة يكتونها شكل من أشكال «هو» . وكان لكل شكل من الأشكال وظائفه الجمالية ، فكثير من الأشكال يوضح رؤية خاصة بذاتها من حيث التكنيك والدلالة التعبيرية ، وذلك لأن فناننا كان ينظم اللغة التشكيلية بأسلوبه الخاص ، حيث يمزجها باللغة الموسيقية ، فيضاعف من سحر الأشكال وحيويتها ، ويقوى من ارتباطاتها الانفعالية . كذلك كان الشكل ينسج أحياناً فى بعض اللوحات بالتعقيد ، بمعنى أن فناننا كان يستخدم أساليب متنوعة فى بناءات هندسية مختلفة لأشكال متنوعة - «هو» ، إلا أنه فى النهاية يوحد بين القيم المختلفة - مادياً وكيفياً - فيضفى الطابع الكلى والاكتمال الذائق على كل لوحة على حدة ، حيث تكشف عن دلالتها التعبيرية الخاصة بها .

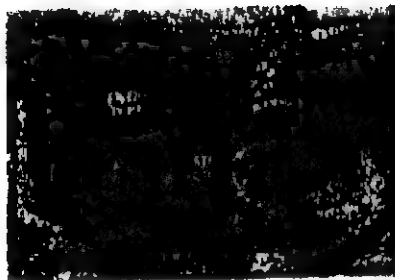
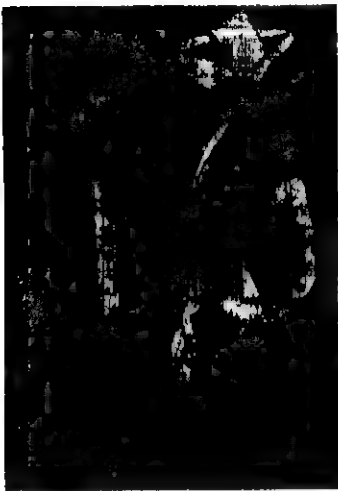
والواقع أن الأشكال المختلفة لـ «هو» أشكال مكتملة ، تنبىء عن معرفة ، وتمكن من معالجة كل عنصر من عناصر العمل الفنى وكيفية تفاعله مع سابقه ولاحقه ، من أجل تكوين وحدة لها قيمة أكبر من مجرد تجميع هذه العناصر ، وهو ما يؤكد «رسكن» بقوله : «إن التكوين يعنى وضع أشياء عدة معاً ، بحيث تكون فى النهاية شيئاً واحداً»^(٢٦) (انظر اللوحة رقم ٩) .

وعلى نهج أسلوب التفاعل هذا تتمثل بعض تشكيلات «هو» بطريقة الإشعاع المركزى ، كان الخطوط تطلق منها ، وترجع إلى المركز الذى يمثل الأول والآخر ، المبدئ والمعيد ، ومن ثم تتكشف









أؤكد الذي يمكننا من أن نقول بالتحديد الشكل بالمشهور ، أو من أن نستخدم التعبير الذي أطلقه الرسام بان شان Ben shen على كتابه : « شكل المضمون The content Shape » (٢٩) ، فلقد كانت كل لوحة من لوحات « هو » مثل - حقاً - شكل مضمونها السيكلوجي والفلسفي والفني والوجداني والصوفي ، على نحو يمنحنا الإحساس بالتلقائية Spontaneity ، والحيوية Vitality (انظر اللوحة رقم ١٤) .

وعلى الرغم من أن الفن التجريدي لا علاقة له بالرمز من حيث كونه يتعامل أساساً مع القيم التشكيلية ، فإن طبيعة الموضوع الذي يعالجه فناننا بهذا الكم الهائل من اللوحات يسمح بالقول إن هناك دلالات تعبيرية لكل تركيب شكل - « هو » ، أي أن هناك قيمة كامنة لكل شكل تحدث خبرة جمالية من نوع خاص ، كما تجسد مدى الابتكار والخلق الذي استطاع أن يحققه الفنان في تصوير خبرة التصوف بواسطة لغة الفن التشكيلي البليغة . وليس هذا ببعيد عما عبر عنه فيلسوفنا الكبير يحيى الدين بن عربي في كتابه الشهير « الفتوحات المكية » عن طريق الرمز قائلاً :

الدائرة مغلقة

مرتبطة بالنقطة

ليست مرتبطة بدائرة

ونقطة الدائرة ، مرتبطة بالدائرة (٣٠) انظر اللوحة رقم ١٥ .

الجانب التطبيقي للمنهج :

ولمنا نستطيع الآن أن نتقل إلى الجانب الآخر للمنهج وهو الجانب التطبيقي ، الذي قد يكشف لنا كيف استطاع فناننا الكبير أن يعبر عن طريق اللوحات التشكيلية المختلفة لـ « هو » عن رحلة المعاناة الوجدانية والتألمية ؛ بمعنى أن هذا الجانب من المنهج إنما يكشف البعد الذاتي لفناننا ؛ فقد استطاع أن يصور - في هذه المرحلة من نضجه الفني - رحلته الذاتية مع فكرة المطلق تصويراً واضحاً ، كأنه يروي قصة أو يعرض مسرحية ، فاللوحات مشاهد متتابعة ، تجسد لنا بداية الأزمة ، وتمقدها ، وحلها ، في خط متصل من البدء حتى الدروة . وهذا الخط كشفت عنه خلفيات اللوحات ؛ فقد تنوعت من حيث اللون ؛ فمنها ما كان أسوداً ، وفي لوحات أخرى رصعت الخلفية السوداء بنثر فضي ؛ كما اتخذت بعض الخلفيات شكل موجات توحى ببذليات شفرة سرية يحكمها قانون كولي خاص ، مستغلق على كل من لا تستطيع روحه أن تجاوز عالمه المحسوس .

ولو أردنا الحديث عن دلالات علاقة الخلفية بالتكوينات الموزعة أمامها لوجدنا أن الأمر يسير انطلاقاً من محورين :

١ - الأول تكون الخلفية فيه ذات أثر في تهيئات تكوينية

لنا عن كيفية الشكل الحركي أو الدينامي للوحات . وهذا ما عبر عنه بدر الدين أبوغازي بأن قدرة فناننا الكبير على الأداء ، وامتلاك أسرار الأشكال ، تسوقه إلى مغامرة تجريدية جديدة ، تتميز بالشحنة الانفعالية والحيوية والتوتر ، فتبدو اللوحة في حركة دائرية حية ، أو في موجات صاعدة متدفقة ، وكأن الفنان يستخدم رؤيته التشكيلية وملكة السمع الموسيقية عنده ليضيف إلى استاتيكية اللوحة ديناميكية الموسيقى (٣١) (انظر اللوحة رقم ١٥) .

وعما لا شك فيه أن الثقافة السيكلوجية العميقة لفناننا لعبت دورها ؛ إذ استطاع أن ينجح في الأشكال المتنوعة لـ « هو » نغمة وجدانية ، تتسرب داخلنا لتقرب من ذلك الشيء السري فينا ، الذي يكس تحت كل العواطف الجزئية والمطلقة لحياتنا الفعلية ، شهدت لنا كشف الطريق الذي نجاوز به زماننا المحدود ، فتطلق روحنا الشفيفة إلى الكون ، تردد تراثهم التوحيد والتزني : الله لا يله إلا هو ، الله ليس كمثله شيء (انظر اللوحة رقم ١١) .

ولقد استخدم فناننا أساليب متنوعة لإبراز دينامية التكوينات ؛ منها : أسلوب التكرار مع التنوع ؛ فكان يستخدم الدرجة اللونية في مواضع متعددة ؛ مع تغير طفيف في نغمتها اللونية ، على نحو يؤكد ذلك الحس الموسيقي للون والحركة ؛ ومنها كذلك ، خاصة التطور الواضحة ؛ فكل جزء سابق يتحكم في اللاحق ، ويخلق الجميع المعنى الكل ؛ وهو ما أكدته أرجيم حين رأى أن ديناميات التكوين سوف تكون ناجحة فقط ، عندما تكون حركة كل جزء فيها متناسبة منطقياً مع الحركة الكلية للتكوين ؛ فالعمل الفني يكون منتظماً حول موضوع دينامي سائد ، ومنه تشع الحركة إلى النطاق الكل للعمل (٣٢) (انظر اللوحة رقم ١٢) .

والحقيقة أن سمة التفاعل قد امتدت بين عناصر العمل الفني من خلال كل شكل من أشكال « هو » ، إلى أن أصبح كل شكل منها مشحوناً بإثارة تخيلية ، وموحياً بأكثر مما يصوره صراحة . وهو يكتسب عمقاً بما يشير إليه من فكرة جوهرية للبشر جميعاً ؛ ومن ثم فإنه يحدث أصداؤه الانفعالية الخاصة في جوانب خبرة المتلقي الجمالية . وهذا ما يكشف كذلك عن قيمة مهمة من القيم الكيفية ، هي شعور المتلقي بالطاقة الإيجابية للعمل الفني ومدى نفاذها . (انظر اللوحة رقم ١٣) .

ومن هنا تؤدي القدرة التعبيرية لكل شكل من أشكال العمل وظيفتها في إحداث تجربة من نوع معين لدى المتلقي ، تختلف بحسب حساسيته ونفاثته وتكوينه ؛ فكلما استطاع المتلقي أن يتبها بدقة إلى التنظيم الشكل للهاد والموضوع ، استطاع كذلك أن يتحقق من القدرة التعبيرية التي لا تحيا إلا في الخط واللون والظل والضوء ، وفيما يتم حدوثه من قيم نغمية وغيرها ، بفضل قدرة الفنان على إقامة التفاعل بين كل هذه العناصر .

وفي ضوء ذلك نستطيع القول إن لكل شكل من أشكال « هو » توجيهاً خاصاً للمتلقى ؛ بمعنى أن كل شكل يرتب عناصر العمل على نحو معين من شأنه أن يبرز قيمة حسية وتعبيرية خاصة به ، إلى

معينة ، تُظهر بألوانها المضيئة معنى المخرج والانعقاد . وهذا يتضح بشكل جلي في الحالات التي تكون فيها الخلفية معتمدة والتكوينات متألقة ومشمعة .

٢ - أما المحور الثاني ففيه تكون العلاقة بين لون الخلفية والألوان التكوينية بمثابة أثر الحضور الإلهي في الجو النفسي للشخصية ؛ فنلاحظ أن ألوان الخلفية تتميز بالصفاء والتجانس ، أو على الأقل بالحركة المتدرجة نحو التفتح والاستضاءة .

وبذلك يمكن القول إن مجموعة اللوحات التي يتجلى فيها « هو » على أرضية معتمدة سوداء ، دائماً ما تكون تمثيلاً للعلاقة التجلي الإلهي الذاتية أو الباطنية في إطار أزمة أو حيرة يعاني فيها صاحب الخبرة في علاقته العامة بالحقيقة أو الوجود الإلهي .

وعلى الرغم من أن لوحات كل فنان - حتى ولو كان يضمها موضوعاً واحداً - تمثل في لحظة الإبداع أعمالاً مستقلة ، فإنها قد تتراعى في التحليل الأخير خطاً متواصلاً لرحلة واحدة مع الموضوع نفسه ، أو ربما يمكن القول بأنها ترسم منهجاً مخططاً في رحلة الانتقال من الأزمة إلى الحل ، على نحو تسلم فيه كل لحظة إبداعية إلى إبداع جديد .

إذا حاولنا الآن الانتقال من التنظير إلى التطبيق على مجموعة الصور أو اللوحات ذات الأرضية المعتمدة لوجدنا بين أيدينا خمس لوحات يمكن ترتيبها ترتيباً متتابعاً على نحو يكشف عن منهج باطني وجداني ، سارت على إيقاعه رحلة العلاقة مع الموضوع الإلهي ، بحيث تكون نقطة البدء في هذه الرحلة ممثلة لحالة من التجاهل أو التهرب من مواجهة هذا الموضوع الإلهي ، وإن كان هذا التهرب لا يخلو من وجل تتجمع عناصره في فكرة مؤداها استحالة تحقيق هذا التجاهل على المستوى الأنطولوجي أو الوجودي العام ؛ فلانزلال هناك مهادن الرقابة (العين المتكررة مرتين) ، والخشية من غضب المصادرة على إنكار وجود قد يكون موجوداً ؛ هذا مع الشعور بأن ثمة رباطاً جاذباً يشد الكائن إلى مجهول مأهول بمعنى الالتزام والمسئولية والتعالى الأمر . كل هذا يتجلى تكوينياً من « هاء » يسودها اضطراب ولا تحدد ، وتتمدد الخطوط فيها تعقد الجبهة المنذرة المتوعدة ، وتتصل فيها عنق حرف « الواو » برباط رفيع يشبه حبل الوريد ، في ظل وضع عيني موضع الصدارة ، دلالة على أن ما أريد أن أتجاهل وجوده بحجة أنني لا أراه ، تشددني إليه حجة أنه يراى . وتبقى هذه الصلة دقيقة تتحرك وتبدأ ولكن بصورة مؤكدة ، يوضحها ما في الخط من تصعيد وتسام نحو الله أو المطلق ، لمحاولة إعادة التوازن الذي يعمد فيظهر في التكوين الشكل العام (انظر اللوحة رقم ١٦) .

ونتيجة لهذا يستدعي هذا الموقف موقفاً آخر ، أو تسلم معطيات هذا الموقف إلى ضرورة النظر في خطوة تالية . فالموقف يتمثل في فكرة واحدة مؤداها الرغبة في تجاهل ذلك المجهول الذي تشددني إليه عناصر ربط كثيرة . والمخرج من هذه الحيرة لا يكون إلا إستمولوجيا ، حيث توضع فيه المشكلة وضماً معرفياً ، محفلة

بذلك أولى خطوات الاتصال بين ذات كانت تريد أن تجفل ، وموضوع لا يمكن أن يغفل ، فيجبر التكوين التشكيلي لهذه الوضعية على نحو يصور :

خلو صجر العين من العين نفسها ، كناية عن أحد أمرين ؛ فإما التسليم الضمني بإسقاط المنهج الحسي في تلك الرحلة المعرفية ، والاستعاضة عن ذلك باستلهمات سديمية أثرية ، تدخل إلى الذات كبخار غائم لتتكاثف في داخلها ، معلنة عن نفسها بعد ذلك في صورة موجة هارمة من الضيعة تنبع من الداخل وتشير إلى الأهل - وهو ما أكدته تحول الخط مع امتداده إلى مجرد أثر لوني . أما الاحتمال الثاني لغياب العين عن مجهرها ، فقد يكون ذلك للدلالة على غياب القدرة على الرؤية الواضحة لمنهج مباشر . وعلى أى من الفرضين يبقى دلالة واحدة وموحدة ، هي أن الرحلة في اتجاه الموضوع الإلهي تبدأ باطنية محايثة ، وتنتهي ترنستدالية متعالية (انظر اللوحة رقم ١٧) .

وجرباً مع المنطق الباطني للتعامل المعرفي تأتى الخطوة التالية متمثلة على نحو تلخصه فكرة دينية كتلت تمثل حصيلة خبرة المعاناة لدى كثير من الصوفية على اختلاف عقائدهم الدينية . وهذه الفكرة تقول إنه لا يعرف الله إلا بعون من الله . ولذلك أتت اللوحة المعبرة عن ذلك المعنى في صورة يتحرك فيها تعقد خطوط الهاء بانسيابية صاعدة إلى نهاية حرف الواو ، على نحو يفيد في تقوسه العام والمنفرج - في وقت واحد - معاني الحذب الهاديء والعون المساعد ، وكان الواو في نهايتها « هلب » يلقى فيعين المنشيت الرغب في النجاة . فإذا ما كان الله سبحانه وتعالى هو الموضوع والوسيلة في آن واحد ، فإن ذلك إنما يلخص المنهج كله في كلمة واحدة ، هي أن الله هو المركز ، وهو اليقين الأول « بلغة ديكارت » (انظر اللوحة رقم ١٨) .

ومن ثم لم يكن من الغريب أن تأتى اللوحة في هذا الصدد تكوينياً على صورة تصب الخطوط بتدرجها المختلفة من الهاء إلى الواو في تشكيل صارم جازم لقدم راسخة ثابتة ، وكأنها - برسوخها وثباتها - تعلن بأن نقطة البدء في سبيل معرفة الله إنما تبدأ بقينا من الله نفسه ؛ كما أنه من الممكن أن يكون في هذا التشكيل لمعنى التجلي الإلهي في الذات البشرية ما يفيد القول بأن مركز كل الحقائق إنما يكون من « هو » ؛ فهو حقيقة الحقائق ، ومسرع اليقين فيها (انظر اللوحة رقم ١٩) .

وهكذا تكون هذه اللوحات الأربع المعتمدة الأرضية ، سيرة متكاملة لقضية واحدة هي « البحث عن معرفة الوجود الإلهي » ، وهي وإن كانت قد بدأت بتجاهل متردد غير واثق ، فإنها انتهت إلى رسوخ في المعتقد كرسوخ القدم على الأرض الثابتة ، معلنة ثبات ذلك الوجود الإلهي ، وثبات كل الحقائق بشيئته ، وكأثر هذه اللوحات الأربع هي قول بالخط واللون والفراغات والظلال والأصواء ، تجسد في تشكيلات توضح رحلة من الشك إلى اليقين . غير أنه من الضروري أن نلفت في لوحات « هو » إلى أن

الذهبي معنى الإشراق ، حل صفحة يتزوج فيها اللون الأسود والشار الفضي ، فحدث ما يحدث في السيمفونية عندما تصمت أصوات آلات الأوركسترا ، تاركة لآلة البيانو أو الكمان الانفراد بالتصوير . وفي (اللوحة رقم ٢٣) يزيد من الشعور بالحس الموسيقى فمكن لفناننا من المزاوجة بين ألوان متنافرة في الواقع ، مثل « الأخضر - البنفسجي - البرتقالي » ؛ وذلك إما يعود إلى خبرته بأن الموسيقى ما هي إلا ضوضاء منتظمة أو متناغمة بفضل مقدرة الموسيقى . هذه القاعدة البسيطة يطبقها كثيراً صلاح طاهر في لوحاته ، فيزواج بين ألوان متنافرة بعد أن يخضعها لسلم الموسيقى اللون - الذي يتميز به - حل نحو يؤدي إلى إحداث المتعة الجمالية الكاملة .

وتأتي الصورة أو اللوحة التالية لتؤكد المعاني السابقة ولتزيد عليها معنى جديداً ، مؤداه أن شمول الرحلة والعناية ناشيء أساساً عن استيعاب كل شامل للنشاط والوجود بالسمع والبصر . إنه إدراك بأنه تعالى لا يعزب عن علمه شيء في الأرض ولا في السماء ، سواء أكان موضوع الإدراك سمعياً أم بصرياً . ولذا اتخذت اللوحة (رقم ٢٤) هذا الشكل الرائع والفريد ، حيث جسد لنا فناننا حرف « الهاء » حل هيئة الأذن ، والوار على هيئة « العين » ، وبينها رباط رفيع ولكنه كحبل الوريد ، حل خلفية من التموجات والذبذبات كأنها شفرة كونية سرية يراها الفنان وينصت إليها . وهذا قد يعود إلى أن ثقافتنا عن الموضوع الإلهي مستمدة من المصادر الدينية التي تولت عرض « الموضوع الإلهي » من زوايا معينة . ومن هذه الزوايا الصفات الخاصة بالحواس ، مع وضع قرائن دالة على إطلاق هذه الحواس وتعميمها . ولذلك فإنها في اللوحة دالة على مطلق النشاط وليس حل جزئية العضو ؛ فهي تتحدث في حالة الأذن عن سمع مطلق ، وفي حالة العين عن شمول النظر والإحاطة . ولعل اختيار هاتين الحاستين يعود إلى أساسين : أحدهما خاص والآخر عام .

١ - الأساس الخاص يتعلق بالفنان ؛ لأن وظيفة هاتين الأداتين جمالية أساساً قبل أن تكون معرفية .

٢ - الأساس العام يتعلق به كذلك ولكن بوصفه إنساناً ، وذلك لأن علاقتنا بالموضوع الإلهي علاقة مراقبة وانتظار ، تستلزم حاسي السمع والبصر .

وهذا ما يخلق جواً من الصفاء والاطمئنان في النفس ، يترتب عليه قدر من وضوح المعنى الإلهي في الذات البشرية ، وهو الأمر الذي تدل عليه (اللوحة رقم ٢٨) ، حيث نجد أن التكوينات التي تتخذها الخطوط المكونة لـ « هو » تأثرت - هذه المرة - واضحة بدرجة لم نلاحظها في التكوينات السابقة ، وكأنها تعبر عن إقرار بسيط للمعنى ، وشهود صريح وصف للموضوع ، دل عليه قوة الخط وتركيزه ، واختيار مجموعة من الألوان بعينها لإيجائها المختلفة .

ومع هذا الصفاء والوضوح في العلاقة يدخل الوحي إلى مرحلة

الأرضية المعتمدة لا ترد دائماً معبرة عن أزمة نفسية أو تيه وخيرة ؛ لأن هذه القاعدة استثناء الذي يمثله بعض اللوحات التي انتشر فيها التكوين التشكيلي لـ « هو » حل صورة « نثار » يرصع أرضية خف إعتامها بهذا النثار ؛ فليس ها هنا أزمة ولكن ثمة « صفحة » أو « أديم » عام ، يشهد بأن للفظ « هو » - حين يتجلى - بهاء وجماله ، في ترصيع عام يعنى - في وقت واحد - شمول الوجود وبهائه . وقد جاءت اللوحة معبرة عن هاتين الصفتين « الشمول والبهاء » حل نحو يتناسب في إطلاقه مع نسبته إلى الله ، فاختضت الحدود وانعدمت الفراغات ، بحيث يمكن للنظر إلى هذه اللوحة أن يشعر بزخم الوجود الإلهي محيطاً به من كل الأقطار (انظر اللوحة رقم ٢٥) . وما ساعد حل تحقق هذه الفعالية الجمالية الكاملة للعمل لفعالية كل عنصر من العناصر المادية (أو المفردات الأولى) مع الآخر في علاقتها التبادلية .

ولعل هذا ينقلنا تلقائياً إلى دلالة التوجه نحو الموضوع الإلهي ، وإلى دلالة الحضور الذاتي للوجود الإلهي كذلك . وفي ظل هذا الموقف الجديد تبدأ أرضية اللوحات في الانتهاء نحو التفتح والنصر واستخدام الألوان المتفائلة والمضيئة ، كما تأخذ خطوط التشكيلي الخاصة لـ « هو » في التحدد ، حل نحو يفوق ما كان عليه حالها حين كانت أرضية التشكيلي قائمة سواداً ، ويتج مع تآلف حركي محسوب ، يتضح في توزيعات الفراغ ونسب المساحات التي يقابلها الزمن في الموسيقى .

إن إحدى هذه اللوحات (رقم ٢٦) توحي بأنه في ظل الاعتراف الباطن بالمراقبة الإلهية (وقد دلت عليها حين تحتل عقدة الواو) تكون بداية الصلة خضوعاً وعبادة . وقد دل حل هذا المعنى الانتهاء التكويني العام للخطوط إذا ما نظرنا إليها من مؤخر الهاء إلى ارتكاز الواو ؛ فهذا التشكيلي يميل لك هيئة عبادية عامة ، بما فيها من الانحناء والسجود وإنخفاض الملامح . غير أنه عندما تتحول العبادة إلى صلة ثابتة مستقرة في وهي المرء يتج عنها .

أن تتحول فكرة الرقابة ، التي دل عليها (بعين واحدة في اللوحة السابقة) إلى معنى شمول العناية والرحابة ، والاعتداد . وقد تمت الدلالة حل ذلك بترصيع عام للخطوط التشكيلي في « هو » بكثير من العيون والحدقات بحيث تعكس المعنى الديني البسيط الذي قرره بعض المتكلمين بقوله إنه تعالى « بصر كله » . غير أن من بين هذه العيون الكثيرة نلفت انتباهنا حين جاء موضعها في نهاية التشكيلي الخطي لحرف الواو ؛ وهو التشكيلي الذي يوحى بالبرسوخ والاستقرار ، وكأن الجمع هنا بين العين والقدم يدل على دوام الرعاية أو ثبات العناية . ويبدو أن العلاقة حل هذا النحو تورث في الشعور إحساساً بالاقتراب ، دل عليه ذلك الخط المنحني إلى أهل في نهاية حرف « الواو » .

وفي (اللوحة رقم ٢٧) كذلك يؤكد اختيار فناننا للون

جديدة يمكن أن نسميها باسم « عملية العلاقة » ، وهي جدلية الأساس فيها تلك الحركة الدينامية التي تشهدك حل حركية العلاقة وأبعادها التبادلية في ظل جو من المباشرة والشعور الباطن بالإستضافة ، يتضح في تكثيف اللون الأبيض أو من خلال عملية التشيع Intensity للون ، فكلما كان اللون أقوى وأشد نضوحاً وإشعاعاً كان ذلك دليلاً على شدته وكثافته ، وعند ذروة التشيع يوصف اللون بأنه كثيف (أى لا يمكن أن يكون أكثر من ذلك) (٣١) .

والناظر إلى (اللوحة رقم ٢٥) يجد أن التشكيل أو التكوين قد اتخذ نمط الخطوط المستقيمة المتتمة مع نبوض عام في البناء ، بالإضافة إلى غلبة الضياء على هذه الخطوط ، بما يوحي بجو الاستنارة أو الإشراف ، الذي أكدته أيضاً تلك التكوينات المعقدة التي رصمت بها الخطوط وكأنها مصابيح منيرة أو أقمار مضيئة ، تكتنف اللوحة من أفقها الأعلى ، وتدور معها بأنها دارت . وليس ثمة انفصال بين الخطوط على امتدادها ، ناهيك عن الدلالة العامة لذلك اللون الزيتوني القاتم ، الذي يقدم خلفية للوحة توحى بمشاعر الثراء والإبداع بشكل عام . ويبدو أن هذه العلاقة التبادلية تفجر في باطن الوهي الإنسان مزيجاً من إحساسين متداخلين :

(أ) إحساس بالسمو ، أو إن شئت قلت بالتسامي ، عبر عنه ذلك « اللون الأزرق الخفيف » الذي يوحي بسهولة العلاقة وسموها .

(ب) إحساس بالامتلاء ، عبرت عنه تلك التكوينات الموحية الداخلية ، التي تكتنف الشكل العام من التكوين من الداخل . وقد جاءت هذه التكوينات الداخلية على صورة توحى بنبضات حياة ، أو موجات حية . ثم إن اتجاهها إلى أعلى يشير إلى إنشقاقها من الداخل . كذلك يسود التكوين العام لتشكيل « هو » في هذه اللوحة تكوينات نابعة من القلب ، بما يعنى أن الوجود والشعور به محله القلب ، أو مركز النبض في الكيان . وهذا يمكن القول بأن الوجدان تحول إلى وجد (بلغة هيدجر) ، أو أن الإدراك قد تحول إلى معايشة . وتأثر (اللوحة رقم ٢٦) فتعلن عن النتيجة المعرفية هذا الوجدان أو لتلك المعايشة في تقرير ديني مباشر وبسيط هو المعرفة بالتميز « ليس كمثله شيء » . وقد دعم الفنان هذا المعنى بتصميمه لهذه اللوحة ، فعمد إلى الخطوط شديدة التداخل ، التي لا يمكن

تحديد أطراف البداية والنهاية فيها ، مع تحرك هذه الخطوط حركة شاملة للأعلى والأعلى ، في تكوين يتعذر معه الوقوع على شبه أو تشخيص بمشخص ، لتتنفى الماثلة ويتأكد التفرد ، مع حسن اختيار للون الأزرق الملكي ، لأنها بحق لوحة التوحيج للتجربة الباطنية والشعورية للفنان .

ولعلنا أخيراً نقول إن فناننا الكبير استطاع أن يقدم عملاً إبداعياً مبتكراً ، بل حدثاً فنياً ، لنا أن نفخر به فهو يجعل كل عناصر الجودة والأصالة والابتكار ، من حيث تحقيقه للقيم الجمالية والتعبيرية تحقيقاً متميزاً ، يدل دلالة مباشرة على رؤية فنية هي كالبصمة بين الرؤى الأخرى ، لها شخصيتها وفردتها . ومن ناحية أخرى أكد فناننا بعمله هذا وجهه برسالته في اللحظة التاريخية التي تعيشها حضارته ، فقدم لنا بلغة الفن التشكيل حللاً لازمة لإنسان القرن العشرين ، الذي يعاني ألواناً من الاغتراب ، والتمزق ، والصراع ، وغياب الأهداف ، ومن ثم ضياع القيم المطلقة . لقد دله على طريق يستطيع من خلاله أن يستجمع قواه المشتتة ، وأن يستعيد - عن طريق الخط واللون والظل والنور - قول هيدجر إن الإنسان قد فقد ذاته واغترب في جريه وراء الأشياء ، ونسى أن جوهره هو رسالة التجميع ، فهناك رابطة وجودية عامة تربط بين البشر ، وتجعل مصيرهم مصيراً واحداً (٣٢) ، هو السعى إلى اللامتناهى أو اللامحدود ، سواء داخل الإنسان أو خارجه ، كما يتحرر الإنسان من آفة العصر المزيفة « السلطة ، المال ، القوة العسكرية . إن « هو » يعنى في شطره الأول « لا إله » ، ثم يأتي بعد ذلك فعل الإيجاب ووضع مبدأ واحد يتساوى أمامه الجميع في شطره الثاني « إلا الله » (٣٣) ، فتهدأ عندئذ النفوس ، ويتم التفاعل والتكامل بين قدرات الأفراد لتحقيق الوحدة في مواجهة التجزئة ، وتحقيق الهوية في مواجهة التفريق ، وتحقيق التقدم في مواجهة التخلف ، ومن ثم يكون الفضاء على أشكال السلبية واللامبالاة ، التي يعاني منها المجتمع . إن « هو » ليس قضية المعبود المتعال ، الذي ينتظر الشعائر تقدم إليه فحسب ، بل هو قضية « الأرض » أرض الله الواسعة التي أورثها الإنسان ، والتي قبل الإنسان حمل أمانة الحفاظ عليها ، وكشف إمكاناتها اللامحدودة بالبحث الجاد (« علم الإنسان ما لم يعلم ») ، أو - بتعبير آخر - بأشكال الإبداع العلمية والفنية .

Identification, in Contemporary Aesthetics, p. 303.

- (١٧) جيروم ستوليتز: النقد الفني - ترجمة: د. فؤاد زكريا - ص ٣٢١ .
 (١٨) مجلة إبداع : « صلاح طاهر وعالم إبداعه » بقلم أ. بدر الدين أبو غازی - ص ١٢٨ .
 (١٩) هربرت ريد - معنى الفن - ترجمة : ساسي عشيبة - ص ٦٥ .
 (٢٠) مجلة إبداع : « صلاح طاهر وعالم إبداعه » بقلم أ. بدر الدين أبو غازی - ص ١٢٨ .
 (٢١) إدوين إيمان : الفنون والإنسان - ترجمة : مصطفى حبيب ، ص ٦٢ .
 (٢٢) الأهرام : « راقيا صلاح طاهر » - مقال بقلم أ. أنيس منصور ١٨ / ١ / ١٩٦٥ .
 (٢٣) د. شاکر عبد الحمید : العملية الإبداعية في فن التصوير - ص ١٤١ .
 (٢٤) د. أسماء حلي مطر : مقدمة في علم البنيان ص ٣٧ .
 (٢٥) جيروم ستوليتز : النقد الفني - ترجمة : د. فؤاد زكريا - ص ٣٢١ .
 (٢٦) د. شاکر عبد الحمید : العملية الإبداعية في فن التصوير - ص ١٤٥ .
 (٢٧) مجلة إبداع : « صلاح طاهر وعالم إبداعه » بقلم بدر الدين أبو غازی ص ١٢٨ .
 (٢٨) شاکر عبد الحمید : العملية الإبداعية في فن التصوير ص ١٤٦ .
 (٢٩) Melvin Rader: Art and Human Values, Prentical Hall, New Jersey 1976, p. 31.
 (٣٠) حسن الدين بن عربي : الفوتوحات الكية - المجلد الأول - في النسخة غير المطبوعة .
 (٣١) شاکر عبد الحمید : العملية الإبداعية في فن التصوير - عالم المعرفة - ص ١٤٣ .
 (٣٢) مارجوري جرين - هيدجر - ترجمة : محمد عبد المنعم محمد - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٧٣ - ص ٢٤ .
 (٣٣) حسن حطفي : موقفنا الحضاري - بحث من بحوث المؤثر الفلسفي العربي الأول ، منشور في كتاب الفلسفة في الوطن العربي المعاصر - نشرته الجامعة الأردنية ١٩٨٦ ، ص ٣٩ .

- (١) جريدة الأهرام : تفاعل الإنسانية مع الفرد بقلم صلاح طاهر في ١٩٧٦ / ٣ / ٢ .
 (٢) وفاء محمد إبراهيم : مفهوم النفس الجميلة - رسالة ماجستير - غير منشورة ، ص ١٧٠ ، في فلسفة فريد ريش شيلر .
 (٣) صلاح طاهر : تفاعل الإنسانية مع الفرد . جريدة الأهرام في ١٩٧٦ / ٣ / ٢ .
 (٤) انظر زكريا إبراهيم - مشكلة الفن - ص ٣٢ .
 (٥) بدر الدين أبو غازی : صلاح طاهر وعالم إبداعه - مجلة إبداع - ص ١٢٧ ، عدد أغسطس ١٩٨٣ .
 (٦) سورة مريم (آية ٥٧) انظر : بحثا قدمه المستشار محمد سعيد المشايخي عن هذه الفكرة ، وأيضاً سيد كريم : كتاب اللون بين طبيعة التوحيد والكتب السبئية . الحلال ١٩٨٧ .
 (٧) صلاح طاهر : ولعبة المثلث . جريدة الأهرام ، في ١٩٧٥ / ٨ / ٢٢ .
 (٨) جون ديوي : الفن خبرة - ترجمة : زكريا إبراهيم - دار النهضة العربية - ص ١٢١ .
 (٩) وفاء محمد إبراهيم - الخبرة الجمالية بين برنارد بوزانكي و جون ديوي - رسالة دكتوراة غير منشورة ص ١٥٥ .
 (١٠) صلاح طاهر : « وحدة الأشياء » . جريدة الأهرام ، في ١٨ / ٥ / ١٩٧٦ .
 (١١) كارل الشنكر : المستقبل للفهم الجمالية - ترجمة : فؤاد زكريا ، ديوجون ١٩٧٨ .
 (١٢) سورة النور - (آية ٣٧) .
 (١٣) انظر : د. حسن حطفي : موقفنا الحضاري - بحث في كتاب الفلسفة في الوطن العربي المعاصر - المؤثر الفلسفي العربي الأول الذي نظمته الجامعة الأردنية - ص ٢٢ .
 (١٤) جون ديوي - الفن خبرة - ص ٩٦ .
 (١٥) Melvin Rader: Art and Human Values. Prentical- Hall, New Jersey 1976, p.30 .
 (١٦) R. W. Hapburn: Tertiary Qualities and their

مفهوم

الاختراع والإبداع

في كتاب « العمدة »

عصام بهي

يتصدران عناوينها : الاختراع والإبداع ؛ فقد خصص ابن رشيقي باباً في كتابه (هو الخامس والثلاثون في تزيين المحقق) ، أطلق عليه اسم « باب المخترع والبدیع » . وطبيعي أن يشير هذا العنوان ، وهذان المصطلحان ، حب الاستطلاع . فهما مصطلحان يبدوان عصريين جداً ، وإن كنا نقصر أولهما حل مجال العلم والصناعة ، ونستخدم ثانيهما ، وبكثرة ، في مجال الأدب والفن ؛ فكان لابد من التساؤل عما إذا كان لهما ، ولو من بعيد ، صلة بمصطلحينا المحدثين : ما مفهومهما عند ؟ وما صلتهاما بالقضايا المثارة في الكتاب في الكتاب ؟ أو بالأحرى : ما صلتهاما بالقضايا المثارة في الكتاب حول فن الشعر ونقده ؟

من ثم كانت محاولة تعرف المصطلحين في سياقها من الكتاب ، وربط ما يثيران من قضايا بالقضايا الأخرى المثارة في الكتاب ، التي تتصل بهما ، أو بأراء الكاتب فيها ، ومحاولة ربط المصطلحين ومفهوميهما عند ابن رشيقي بالسياق الثقافي ، الخاص العام ، اللذين ولدا في إطاره .

٢ —

يبدأ ابن رشيقي « باب المخترع والبدیع » بقوله :

المخترع من الشعر هو : ما لم يُسبق إليه قائله ، ولا حصل أحد من الشعراء قبله نظيره أو ما يقرب منه ، كقول امرئ القيس :
سموت إليها بعدما نام أهلها

سَمُو حَبَاب الماء حالاً على حد

فإنه أول من طرق هذا المعنى وابتكره ، وسلم الشعراء إليه ، فلم

ليس ابن رشيقي القبرواني (٣٩٠ - ٤٥٦ هـ) منقطعاً عن سياق النقد الأدبي العربي ، في المشرق والمغرب ، سواء في رؤيته لفن الشعر ، أو في مصطلحاته التي صاغ من خلالها هذه الرؤية التي يقوم عليها كتابه « العمدة » في محاسن الشعر ونقده ، بل إننا سنجد الرجل - في كل صفحة من الكتاب تقريباً - يتداول آراء الكثير من النقاد والكتاب المعروفين ، من ابن سلام إلى الجاحظ والمبرد وابن وكيع والزمخشري وابن قتيبة والقاضي الجرجاني وقدامة .. وغيرهم .

فالكاتب ، وإن دلّ على فضل الرجل ، وسعة اطلاعه ، وحسن تحريجه ، فهو يدلّ - كذلك - على أنه « كان يتقيد برأي قدامى العلماء : لا يخرج عنهم ولا يرضى بتقدم وإن ظهر له وجه النقد »^(١) . وهي - على أية حال - سمة من سمات التأليف العربي - الإسلامي ، لم يخالفها ابن رشيقي أدنى مخالفة ؛ إذ تعودنا منهم الاعتماد على « العلماء الموثوق بهم » للدخول إلى موضوع ، أو إثبات رأي ، أو تأكيد حجة . ومن ثم فلن يكون غريباً أن نرجع كل رأي - ما أمكن ذلك - إلى صاحبه (وهو كثيراً ما يصريح بأسمائهم) ، ما كان ذلك ضرورياً . كما لن يكون غريباً أن ننسب إليه آراء الآخرين - أو ، بالأحرى ، أن نحاسبه عليها - مادام قد ارتضاها واستند إليها . ولن يكون غريباً - مرة ثالثة - أن نجد بعض الآراء له أو لغيره ، تبدو متناقضة أو مختلفة كثيراً أو قليلاً ؛ إذ يبدو أن اهتمامهم الأساسي - في بعض الأحيان - هو أن يسوقوا أكبر قدر ممكن من الآراء والأخبار التي وقفوا عليها ولو كانت الصلة بين البعض والبعض الآخر بعيدة !

١ —

ولقد دفع إلى هذه الدراسة محاولة استكشاف المصطلحين اللذين

الاختراع والإبداع

فولّد بعد ذكر القلم إصابته مداد الدواء بما يقتضيه المعنى ، إذ كان القرن أسود^(١) .

لعنّى أخذ عن جرير - أو تأثر به ، فهل كان جرير مخترعاً ؟ لم يصرح ابن رشيّق بهذا ، وكأنه يستكثر على غير الجاهليين الاختراع .

وهو ينتهي - على أية حال - إلى أن « أكثر المولدين اختراعاً وتوليداً - فيما يقول الحدّاق - أبو تمام ، وابن الرومي »^(٢) .

٣ -

ولعلنا لاحظنا - عبر الفقرة السابقة - تردّد مصطلح « التوليد » جنباً إلى جنب مع الاختراع ، فما التوليد ؟

التوليد : أن يستخرج الشاعر معنى شاعر تلميذه ، أو يزيد فيه زيادة ، فلذلك يسمى التوليد ، وليس باختراع ، لما فيه من الاقتداء بغيره ، ولا يقال له أيضاً « سرقة » ، إذ كان ليس أخذاً [المعنى^(٣)] على وجهه^(٤) . . .

فالتوليد استخراج معنى من معنى أو زيادة فيه . وقد رأينا مثليّن - مما ذكر - في التوليد ، في أولها لا يشترك البيتان - لامرئ القيس وعمر أو وضاح - في اللفظ ، لكنها يشتركان في « المحصول » ، وهو بلوغ الحاجة في غطاء ، وفي الثاني زاد عدى بن الرقاع على تصوير جرير أذان الخيل بأطراف الأقدام ، تصوير قرون الغزال بقلم « أصاب من الدواء مدادها » ، لأن القرن أسود .

فكان التوليد يبدأ حين يجد المحصول - المعنى المجرّد العارى - صورة مختلفة - بتعبيرنا - يتلبّسها أو يسكنها - بتعبيره - وينتهي بأن يكون زيادة في تفصيلة من التفصيلات ، مع الاشتراك في كل من « المحصول » والصورة . ولا ندري لماذا لم يلتفت - ولفت - إلى أن صورة عدى بن الرقاع نقلت وصف أذان الخيل عند جرير إلى وصف قرن الغزال ، فهل لا يعدّها انتقالاً ، أو أن الزيادة كانت عنده أكثر أهمية ؟

أما الزيادة ، فإلى جانب هذا المثال يذكر مثلاً آخر :
ومن التوليد قول أمية بن أبي الصلت بمدح عبد الله بن جدهان :
لكل قبيصة قبيصة كسبح وسلب
والتت الراس الراس أول كل هاء

فقال نصيب لمولاه عمر بن عبد العزيز :
فانت رأس قريش وابن سبيما
والرأس فيه يكون السمع والبصر

فولّد هذا الشرح وإن كان جملاً في قول أمية بن أبي الصلت . . .
ثم أتى حلّ بن جبلة فقال بمدح محمد بن الحنفية :

ينازحه أحد إياه ، وقوله :

كان قلوب الطير رطباً ورطباً
لدى وكبرها السحاب والخسب السبالي

وله اختراعات كثيرة يهيق عنها الموضع ، وهو أول الناس اختراعاً في الشعر ، وأكثرهم توليداً .

وما زالت الشعراء مخترعين إلى عصرنا هذا وتولّد ، غير أن ذلك قليل في [هذا]^(٥) الوقت .

وهو يقصر الاختراع على معنى لم يُسبق إليه . ولو تتبعنا فكرة « المعنى » لوجدناه - في الموضع نفسه ، وفي معرض حديثه عن التوليد ، يقارن بين البيت الأول - الذي ذكرناه - لامرئ القيس والبيت المنسوب إلى عمر بن أبي ربيعة ، أو وضاح اليمن ، الذي يقول فيه :

فأنقط علينا كسقوط النوى^(٦)
لبلة لا نأ ولا زاجر

فيقول :

« فولّد معنى ملجأ ، القنّى فيه معنى امرئ القيس ، دون أن يشركه في شيء من لفظه ، أو ينحو نحوه ، إلّا في المحصول ، وهو لطف الوصول إلى حاجته في خفية »^(٧) .

ثمة صورتان مختلفتان للمتسلل في غطاء في البيتين ، فهو يسمو « سمر حباب الماء حالاً على حال » عند امرئ القيس ، وهو يسقط « كسقوط النوى » ، أو الندى ، في البيت الثاني ، لكن يجمعها « المحصول » ، الذي قد يعنى المعنى العارى مجرداً من الصورة التي هي جوهر الشعر .

هذا المعنى العارى ، المجرّد من الصورة ، محدود بطبعه ، ومن ثم فالاختراع - كذلك - لابد أن يكون محدوداً ، حتى يقول - كما أشرنا - إن الشعراء ما زالت « مخترعين إلى عصرنا هذا وتولّد » ، لكنه يستدرك « أن ذلك قليل في [هذا] الوقت » .

ولهذا تأن أكثر أمثله على الاختراع من الشعر الجاهلي . والقليل الذي أتى به من غير الشعر الجاهلي لم يذكر مرة واحدة أن فيه اختراعاً . فهو يقول في معرض حديثه عن التوليد أيضاً :

وأما الذي فيه زيادة فكقول جرير يصف الخيل :

يخرجن من مسطير النخج عامية
كان أقامها أطراف أكلام

فقال عدى بن الرقاع يصف قرن غزال :

نزعى أهنّ كأن إبرة زوّه
قلم أصاب من الدواة مدافعا

لانس جسم ، وإمام الهدى
وأنت العين لى الرأس

فلوقع ذكر العين على مشبه معين ، ولم يفعل نصيب كذلك ،
ولكن أتى بالسمع والبصر على جهة التعظيم ؛ لأن من ولد عمر
ولم عهد ، ففى قول على بن جبلة زيادة ... وجاء ابن الرومى
فقال :

عين الأمير هو الوزير - سر ، وأنت ناظرها البصير

فرتب أيضاً ترتيباً فيه زيادة ؛ فهذا جرى القول فى التوليد^(١١) .

ولو تأملنا لوجدنا شاعراً يبدأ معنى ، هو تشبيه الزعم فى قبيلته
بالرأس فى الجسد ، ثم جاء من بعده من الشعراء فأضافوا إلى هذا
المعنى / الصورة تفصيلات لا تنقلها من مجالها - معنى القيادة أو
الزعامة أو المكانة - ولا تغير من طبيعتها . فنصيب يجعل عمر بن
عبد العزيز الرأس ، وفى الرأس يكون السمع والبصر ، لخصف
معنى الرهابة والبطانة فى الحكم ، أو - كما يشير ابن رشيق - إلى
ولى العهد من ولد عمر . لكنه - على أية حال - جعل وجود
السمع والبصر فى الرأس قائم ، معنى بلا مشبه ؛ فجاء على بن
جبلة فلوقع المشبه على مشبه به ؛ وأنت العين فى الرأس ، وجاء ابن
الرومى فأضاف صفة على المشبه به ؛ وأنت ناظرها البصير ، مع
المعنى الذى ينظم البيت ، والذى كان مضمراً أو شبه مضمر فى
بيت على بن جبلة ، فأبرزه ابن الرومى : عين الأمير هو الوزير .

ولا أظننا فى حاجة ملحة إلى لفت النظر إلى هذا الالتباس
الواضح بين ما عبر عنه ابن رشيق منذ البداية بالمعنى - الذى يكون
فيه الاختراع والتوليد - والصورة التى يقوم عليها كل بيت . فلو
تأملنا الأمثلة السابقة جميعاً لوجدنا أن التوليد - أو حتى الاختراع
نفسه - إنما يكون فى « الصورة » ، التى قد تنشأ نشأة جديدة
(البيت المنسوب إلى عمر بن أبى ربيعة أو وضاح قياساً على بيت
امرى القيس) ، أو يضاف إليها تفصيلات جديدة تقريباً من
الصورة الأولى أو تبعدها عنها . فهل يمكن - حقيقة - أن نفصل -
فى هذه الأمثلة وغيرها - بين ما يسميه ابن رشيق بالمعنى أو
« المحصول » - الذى هو مدار الكلام ، عنده ، فى كل من
الاختراع والتوليد - والصورة ؟ وماذا يبقى من الشعر حين نفعل ؟
سنكتفى الآن بالأسئلة ، وستأتى الإجابات فى مرحلة تالية من هذا
البحث .

٤ -

وإذ ينتهى ابن رشيق من كل من الاختراع والتوليد ، ينتجه إلى
الإبداع ، معرفاً إياه بالمقارنة بالاختراع بخاصة ؛ يقول :

والفرق بين الاختراع والإبداع ، وإن كان متناهياً لى الحرية
واحداً - أن الاختراع : خلق المعانى التى لم يسبق إليها ، والإبداع بما

لم يكن منها قط ، والإبداع إثبات الشاعر بالمعنى المستطرف ، والذى لم
تجر العادة بمثله ، ثم لزمت هذه التسمية حتى قيل له بدیع ، وإن كثر
وتكرر ، فصار الاختراع للمعنى ، والإبداع للفظ ؛ فإذا تم للشاعر
أن يأتى بمعنى فترع فى لفظ بدیع فقد استولى على الأمد ، وحاز
قصب السبق^(١٢) .

وإذا بدأنا الوقفة من حيث انتهى ابن رشيق - هنا - فسنجد
تمييزه الواضح بين اللفظ والمعنى ؛ من حيث يجعل الاختراع - كما
أشرنا آنفاً ، وأشار هو - للمعنى ، والإبداع للفظ . لكنه يسبق
هذه النتيجة بمحاولة التعريف التى تجعل الإبداع « إثبات الشاعر
بالمعنى المستطرف ، والذى لم تجر العادة بمثله » . ولكى يستقيم
الكلام لا بد أن يفهم « استطراف للمعنى ، وعدم جريان العادة
بمثله ، لا على أنه يصف المعنى فى ذاته ، أو المعنى المجرد ، العارى ،
أو - بلفظه - المحصول ، والأمر كان الإبداع هو نفسه الاختراع ،
بل على أن الكلام - فى هذا التعريف - يصف « الطريقة » التى عبر
بها الشاعر عن معناه ؛ « الصياغة » التى ضمت هذا المعنى ويسرت
طريقه .

غير أن هذا التفسير الذى نقول به - والذى يفرضه التمييز عنده
بين الاختراع والإبداع - لا ينفى اللبس الواقع فى ذهن ابن
رشيق - أو فى صياغته - بين تعريفه لكل من الاختراع والإبداع ؛
والأمر بالفرق بين « الشعر الذى لم يسبق إليه قائله ، ولا عمل أحد
من الشعراء قبله نظيره أو ما يقرب منه » ، و « المعنى المستطرف ،
والذى لم تجر العادة بمثله » ؟ إن التعريفين كليهما يجمعان على
« شعر » و « معنى » غير مسبوقين ولا مألوذين . والطريف أنه يبدأ
تعريفه للاختراع - ومداره المعنى - بـ « الشعر ... » ، ويبدأ
تعريفه للإبداع - ومداره اللفظ - بـ « المعنى ... » ؛ إن تعريف
الإبداع ليس فيه ما يدل على اتصال بالصياغة - أو اللفظ بتعبيره -
إلا وصفه للمعنى بالطرف (وهو - فى رأى بعضهم - الوصف
بالحسن والأدب وخصائص الشباب^(١٣)) ؛ إذ يلحقه مباشرة
بـ « والذى لم تجر العادة بمثله » وصفاً آخر للمعنى ، يلحقه -
بوضوح - بتعريف الاختراع ، بل إنه يقول عن الاشتقاق اللغوى
للاختراع : « واشتقاق الاختراع من التلويح . يقال : بيت غرض ،
إذا كان ليثاً ، واخروج فقول منه ؛ فكان الشاعر سهل طريقة هذا
المعنى وليته حتى أبرزه » . ولئن يتم للشاعر هذا « التسهيل »
و « التلويح » و « الإبراز » للمعنى بمزول عن اللفظ ، لأنها -
ببساطة - لا ينفصلان .

إنه إذن يفصل من البداية بين اللفظ والمعنى ؛ وهو فصل غير
طبيعى ، لكنه قائم على أية حال ، ليس عند ابن رشيق وحده ، بل
عند النقاد العرب القدماء جميعهم تقريباً ؛ الأمر الذى لا بد أن
يسلمنا إلى تصور ابن رشيق لقضية اللفظ والمعنى من أصلها .

• -

ليس من السهل توصيف العلاقة بين اللفظ والمعنى ؛ لأن

التي تشع كللك على هذا والمعنى ، ومن ثم فلا وجود مجرداً لأي من المعنى والصورة واللفظ ، في الشعر ، بل وجود كل واحد منها مستند ، ومعتمد على وجود الآخرين ، بل إنه يستمد قيمته من قيمتها ، ويلعب دوره في ظلها ، ويكون الحكم عليه من خلال « التركيب الكل » الذي يدخل فيه .

— ٦ —

هذه العلاقة « العضوية » بين اللفظ والمعنى فهمها ابن رشيق نفسه إلى حد كبير ، إذ التفتح باب « في اللفظ والمعنى » بتوصيف العلاقة على هذا النحو :

اللفظ جسم ، وروحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم : يصف بعضه ، ويقوى بقوه ، فلذا سلم المعنى واحل بعض اللفظ كان قصاً للشعر وقبحة عليه ، كما يمرض لبعض الأجسام من المرح والاضطراب والعود وما أشبه ذلك ، من غير أن يلعب الروح ، وكذلك إن ضحك المعنى واحل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ ، كالذي يمرض للأجسام من المرض يمرض الأرواح . ولا نجد معنى يفعل إلا من جهة اللفظ ويترجمه فيه على غير الواجب ، كقاسم على ما قلتم من أحوال الجسم والأرواح ، فإن احل المعنى كله وفسد ، بقي اللفظ مواتاً لا فائدة فيه ، وإن كان حسن الطلاوة في السمع ، كما أن الميت لم ينقص من شخصه شيء في رأي العين ، إلا أنه لا ينطق به ولا يفيد فائدة . وكذلك إن احل اللفظ جملة وتلافي لم يصح له معنى ، لأننا لا نجد روحاً في غير جسم لحيه^(١٥) .

لقد بدأ بهذه العلاقة الحية الحيوية بين الجسم والروح ، من حيث لا يستلحق أحدهما عن الآخر ليكون حياً ، بل من حيث ارتباطهما ضعفاً وقوة ، وتأثير كل واحد منهما في صاحبه . لكن هذه الصورة الرائعة للعلاقة بين الجسد والروح تختلف في بعض تفصيلاتها - التي استسلم لها ابن رشيق إلى النهاية - عن هذه العلاقة بين اللفظ والمعنى . فإذا كنا لا نجد روحاً في غير جسم أليته ، يعني أننا لا نجد معنى بغير لفظ قط ، فنحن كذلك لا نجد لفظاً بغير معنى قط ، أي لا نجد - على قياسه - جسماً بغير روح ، لكن (الجسم) الذي نعنيه هنا - حي ، وليس ميتاً . فصورة العلاقة بين اللفظ والمعنى في الشعر يناسبها تماماً في التصور العلاقة بين الروح والجسد الحي ، السليم ، وليس العلاقة بين الجسد الميت أو الناقص الحلقة أو التكوين أو المشوه أو المصاب ! وهذه العلاقة « الحية » - بين كل من الجسد والروح من ناحية ، واللفظ والمعنى من ناحية أخرى - ربما وحدها ، يمكن فهم هذه العلاقة المتنبسة بين اختلال المعنى واختلال اللفظ ، وموت اللفظ باختلال المعنى وفساده . والأهم أننا حين نصور علاقة اللفظ والمعنى بعلاقة الجسد بالروح في حالة الحياة لن نجد حدوداً واضحة فاصلة بين كل من اللفظ والمعنى ، كما لا نجددها - في الجسد الحي - بين الجسم والروح .

الفصل بينهما - أصلاً - فصل تعسفي ، نظري ، من حيث لا يعرف الإنسان لفظاً - أو حتى صوتاً - بلا معنى ، أو ، لتتوحي الذقة ، بلا دلالة .

لكن القضية طرحت نفسها - فيما نتصور - من جهتين : الأولى ، هي اختلاف الأساليب « بين الشعراء والكتّاب وقدرهم حل التصرف في الكلام » ، فيما تصوره الكثيرون تعبيراً عن معاني واحدة (وقد شاهدنا - فيما مضى - نماذج من هذا في حديث ابن رشيق عن التوليد) ، وأما الثانية ، فتصورهم - كذلك - أن المعاني بطبيعتها « محدودة » يمكن الإحاطة بها ، بل أنها يمكن أن تنفذ ، على عكس اللغة و « الكلام » ، التي لا ينفد أبداً على كثرة ترواده . فهو يستشهد - في معرض ذكره لمن يفضلون اللفظ على المعنى - بما قاله الجاحظ في القرن الثالث ، وإن لم يذكر الجاحظ صراحة ، فيقول :

وأكثر الناس حل تفصيل اللفظ على المعنى . سمعت بعض الخفّاء يقول : قال العلاء : اللفظ أهل من المعنى لثماً ، وأحظم قيمة ، وأحرز مطلباً ، فإن المعاني موجودة في طيات النفس ، يسرى الجاهل فيها والخلفي ، ولكن العمل على جملة الألفاظ ، وحسن السبك ، وصحة التأليف ، ألا ترى لو أن رجلاً أراد في المديح تشبيه رجل ثماً أخطأ أن يشبهه في الجود بالغيث والبحر ، فإن لم يتبين تركيب هذه المعاني في أحسن حلّها من اللفظ الجيد الجامع للزفة والجزالة ، والعلوية والطلاوة ، والسهولة والحلاوة ، لم يكن للمعنى قدر^(١٦) .

ولا يعني هنا - بطبيعة الحال - أن نوازن بين الخبيج الذي فضل بها فريق اللفظ أو فضل المعنى ، لكن الذي يعني هو تعبيره عن الفكرة ، فلو تأملنا هذا النص - مردوداً على ما أشرنا إليه من فكرة المعنى و « المحصول » عنده - لوجدنا الأمر على النحو التالي :

(أ) ثمة معنى عام أو غرض^(١٧) هو : المديح (ويضّر منه معاني الجود ، والإقدام ، والمضاء ، والعزم ، والحسن ونضيف : وغيرها من الصفات المدحوة) .

(ب) يسلك الشاعر هذه الصفات المدحوة في مجموعة من التشبيهات التي تتحول - أو هي تحولت مسبقاً - إلى مجموعة من « المصكوكات » المحفوظة (التشبيه في الجود بالغيث والبحر ، وفي الإقدام بالأسد ، وفي المضاء بالسيف ... إلخ) . وتركب من هذين معاً (المعنى المجرد ، والتشبيه) ما عبر عنه في النهاية بـ « المعاني » في مقابل (جسم) ، وهو « اللفظ الجيد » الجامع للزفة والجزالة ، والعلوية والطلاوة ، والسهولة والحلاوة ، التي بنوها « لم يكن للمعنى قدر » .

فانظر إلى هذا التداخل بين « المعنى » و « التشبيه » (أو الصورة بعامة) ! وهو تداخل طبيعي في مجال الشعر ، الذي لا نعرف فيه معنى مجرداً ، أو معنى يمكن أن يأتي مجرداً ، إذ المعنى لا يأتي إلا متلبساً في صورة مشكلة عبر علاقات لغوية معينة ، تصنع الصورة

وابن رشيقي نفسه يؤكد التباس هذه العلاقة بين اللفظ والمعنى ، دون أن يدري ، وأنه ليس في هذا الارتباك وحده ، فهو يحكي قول العباس بن حسن العلوي في صفة بلع أنه قال : « معانيه قوالب لألفاظه » هكذا حكى عبد الكريم [النيشل] صاحب « المتع » ، وهو الذي يقتضيه شرط كلامه [في هذا الموضع] ، ثم خالف في موضع آخر فقال : ألفاظه قوالب لمعانيه ، وقوالبه مُعَدَّة لمعانيه ، والسجع يشهد بهذه الرواية الأخرى ، وهي أهرل^(١٦) ، لكنه لا يستطيع أن يسوِّغ احتمال القالب أن يكون لفظاً مرةً ومعنى مرةً أخرى ، والقالب وعاء أو « مثال » تصب فيه المادة أو عليه فتشكل بشكله ، فهو يستخدم في صناعة اللبن والأجُر ، أو تُصنع عليه النعال أو تُصلح ، أو تفصل عليه الفلاس ، فما اللفظ وما المعنى في هذه الصورة ؟ وأيها يسبق ، وأيها يلحق ؟ وأيها ثابت لا يطرأ عليه تغير ، وأيها متغير تغير مادة اللبن والأجُر ، وجلد النعال ، وقهش الفلاس ؟

إن هذه الصورة تعود إلى تكرس هذا الانفصال اليات - هندهم - بين اللفظ والمعنى ، وتمايز كليتيهما تمايزاً يعزّ على التوحد إلا في الشكل الخارجي الزائل والعارض ، ونحملنا نتوقع - محقّقين - أن هذه « المادة » - أي ما كانت - وقعت على هذا « القالب » غرضاً ، وأما لو وقعت على قالب آخر لكان لها شكل آخر ، فالعلاقة بين اللفظ والمعنى في الشعر - من ثم - علاقة عارضة ، زائلة ، وليست علاقة - كما تصوّرها - عضوية حية . كما أنها - من جهة أخرى - تؤكد هذا الاضطراب الذي يجعل الشيء الواحد - القالب ، هنا - لفظاً مرةً ، ومعنى مرةً أخرى .

٧ -

وعلى الرغم من أنه نقل هذه الصورة المرتبكة المربكة ، فقد سبقها بكلام لعبد الكريم النيشل نفسه نقله عن « بعض الخدّاق » يقولون فيه : المعنى مثال ، واللفظ خَلْوٌ ، والخلْوُ يتبع المثال ، ليتغير بتغيره ، ويثبت بثباته^(١٧) . ومن الواضح أن ابن رشيقي نفسه يميل إلى هذا الرأي ، بل هو يعتقد ، أو يعتق جزءاً منه على الأقل ، هو الخاص بمثالية المعنى ، وتغير اللفظ تبعاً لتغير المثال .

إذاً عدنا إلى الصورة السابقة - صورة القالب ، الذي جعله لفظاً مرةً ، ومعنى مرةً أخرى - ووضعناها بإزاء كلام عبد الكريم ، لوجدنا أن المثال عنده ، كالقوالب ، محدودة ، لا تكاد تتغير ، أو يكون تغيرها - على الأقل - نادراً . فالأغراض والمعاني التي يتعامل معها الناس ، ومن ثمّ الشعراء ، محدودة ، لا تخرج عن مجموعة من الأغراض بل المعاني ، نصّ عليها « العلماء » . يقول في باب « حدّ الشعر وبنيتها » هن « أركان الشعر » و « قواعده » :

.. وقال بعض العلماء بهذا الشأن : بي الشعر على أربعة أركان ، وهي : المدح ، والهجاء ، والنسب ، والثناء . وقالوا : قواعد الشعر أربع : الرغبة ، والرهبة ، والطرب ، والغضب ، فمع الرغبة يكون

المدح والشكر ، ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف ، ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسب ، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعد والعتاب الموجه .

وقال الرّمانّ عليّ بن عيسى : أكثر ما تجرى عليه أغراض الشعر خمسة : النسب ، والمدح ، والهجاء ، والفخر ، والوصف ، ويدخل التشبيه والاستعارة [في] باب الوصف .

وقال عبد الملك لأخطاه بن سبته : اتقول الشعر اليوم ؟ فقال : والله ما أطرب ، ولا أغضب ، ولا أشرب ، ولا أرهب ، وإنما يجيء الشعر عند إحداثه^(١٨) .

وقد سبق أن أوردنا - في الفقرة السابقة - النصّ الذي أورده عن الذين يؤثرون اللفظ ، وحده فيه « المعاني » التي يتضمنها المدح ، ولا يخرج - أو لا يكاد يخرج - عنها^(١٩) .

فأغراض الشعر (أركانه) محدودة بحدود النفس الإنسانية الشاعرة ، فليس في النفس الإنسانية - فيها يرون - إلا أربعة قواعد (دوافع بلفتنا) ، يقوم على كل واحدة منها غرض أو ركن من أغراض الشعر وأركانه ، فمن الرغبة (أو الطمع عند الآخرين) يكون المدح والشكر ، ومن الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف ، ومن الطرب يكون الشوق ورقة النسب ، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعد والعتاب .

إذاً ربطنا هذا التحديد للدوافع الإنسانية على قول الشعر ، التي تحدّد أغراض الشعر بالضرورة ، بتحديد « المعاني » المتاحة للشاعر في كلّ غرض ، ثم ربطنا هذا كله بوضع الشعر العربي في عصر ابن رشيقي نفسه ، بل قبله بمدة من الزمن - لرأينا كم كان الفصل بين اللفظ والمعنى ضرورياً بالنسبة إليهم ليسوِّغوا لأنفسهم ، وللشعراء ، جمود الشعراء عند ما أطلقوا عليه الأغراض والمعاني ، وعدم خروجهم عليها ، إذ ما مسوِّغ الخروج ، أو ما يمكن أن نسميه في عصرنا التجديد ، إذا كان كل شيء قد تحدّد وشُعر ١٩ ثم ، ماذا يبقى للشعراء أصلاً بعد هذا التحديد كله ؟

لا يبقى للشعراء بعد هذا التحديد للأغراض والمعاني - من ثم - إلا « اللفظ » واختياره ، بحيث يجمع « الرقة والجزالة والملاوة والطلاوة والسهولة والحلاوة » ، وإلا فقد المعنى قدره ، كما قال . ومعنى هذا أنه يخلق باب « الاختراع » أو يكاد ، فهو كما قال « قليل في [هذا] الوقت » ، ولا يبقى للشاعر إلا « التوليد » في المعاني ، و « الإبداع » في اللفظ .

٨ -

وتتصل هذه القضية الأخيرة - قضية ضيق مجال « الاختراع » في الشعر ، واتساع مجال « التوليد » و « الإبداع » ، بأكثر من قضية في وقت واحد ، لحل أولاهما قضية القدماء والمحدثين ، وهي القضية التي خصّص لها باباً قائماً بذاته (الثالث عشر) .

فليس مَنْ أن يلفظ مصور يعرفه طائفة من الناس دون طائفة ، لا يخرج من بلده ، ولا يصرف من مكانه ، كالنبي لفظ سائر في كل أرض ، معروف بكل مكان . وليس التوليد والرقعة أن يكون الكلام رقيقاً سلسلاً ، ولا بارداً غفكاً ، كما ليست الجزالة والفصاحة أن يكون حوشياً غفكاً ، ولا أعرابياً جالياً ، ولكن حالاً بين حالين . . . (٢٦) .

هذا التحفظ على أثر المكان (ولتذكر قضية العامة في زماننا !) في هذا المثل الذي ضربه عبد الكريم جعل ابن رشيق يجرى على أثر المكان بعامة في الشعر - ومن ثم في الأدب - حقاً ، إن تحفظه في الجانب الخاص بقضية الألفاظ « المحلية » - وبخاصة حين تكون أجنبية - في لغة الشعر هو تحفظ في علمه ، لكن لا أحد يستطيع أن ينكر أن « الحشونة والأعرابية والجفاء » في شعر القدماء إنما هي « حالة زمانية » كما أنها - في الوقت نفسه - « حالة مكانية » كذلك ، أو هي - في كلمة - أثر للنسبة الزمانية - المكانية في الشعر الجاهلي ، كما أن « التوليد والرقعة » - بالنسبة للمحدثين - هي كذلك أثر لبشيم الزمانية المكانية . ولو التفت ابن رشيق - والنقاد العرب جميعاً - إلى هذا الأثر لتغير منظور رؤيتهم لقضية القدماء والمحدثين برمتها ، ولتغيرت رؤيتهم - كذلك - لقضية اللفظ والمعنى ، ولطبخوا مقاييسهم « النظرية » - ولو افتقرت أحياناً إلى دقة الصياغة - على النتائج الشعرية الماثلة بين أيديهم .

لكنهم - للأسف الشديد - لم يفعلوا ؛ فظل الشعر الجاهلي مغلقاً للأهل الذي لابد أن يعلم على كل « تحقيق » شعري بعده ، ودفعته « الحالة الثقافية » - بمكوناتها الاجتماعية والسياسية والدينية والعلمية - إلى الوقوف في وجه أي محاولة لتغيير حقيقته في بناء الشعر العربي ؛ فانتفى الأمر إلى أن يكون « مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين : ابتداءً هذا بناء فالحكمه وأقفه ، ثم أن الآخر فنطقه وزينه ؛ فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حسن ، والقدرة ظاهرة على ذلك وإن عشت » (٢٧) . وهو يستشهد على صحة هذا الرأي بأراه لأبي الفضل النحوي ، وابن وكيع وعبد الكريم النيشلي ، لكن الآخرين يلتفتان إلى معنى لطيف - سبقها إليه كل من ابن سلام الجعفي (٢٨) ، والقاضي الجرجاني (٢٩) - من أثر كل من الزمان والمكان في الشعر ؛ إذ قال عبد الكريم :

يبدأ الباب بقول ابن رشيق : « كل قديم من الشعراء فهو محدث في زمانه بالإضافة إلى مَنْ كان قبله » (٣٠) . وهو إعادة صياغة - لا تغير في المعنى - لرأي ابن قتيبة في « الشعر والشعراء » الذي ذكره ابن رشيق بنفسه :

فإنما ابن قتيبة فقال : لم يقصر الله الشعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خص [بها] قوماً دون قوم ، بل جعل الله ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر ، وجعل كل قديم حديثاً في عصره .

وسخط ابن رشيق رأى أن عمرو بن العلاء وأضرابه من اللغويين الذين لم ينظروا إلى الشعر المحدث إلا نظرة الشك واللامبالاة ؛ فكان أبو عمرو « لا يمد الشعر إلا ما كان للمتقدمين » ، وكان رأيهم - وأضرابه - في المحدثين أن : ما كان من حسن فقد سبقوا إليه ، وما كان من قبح فهو من عندهم ؛ ليس النمط واحداً : ترى قطعة ديباج ، وقطعة مسيح [أي لباس خشن] . وبعد ابن رشيق ؛ وليس ذلك الشيء [تقديم القدماء وإهمال المتأخرين] إلا حاجتهم في الشعر إلى الشاهد ، وقلة لغتهم بما يأتي به المؤيدون ، ثم صارت لجة (٣١) . هذا التصيب للقديم - مجرد أنه قديم - رقيقه ابن قتيبة ، وابن رشيق بعده ، لكن : كيف كان رقيقه ؟ يمثل ابن رشيق للقدماء والمحدثين بقول :

وإنما مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين : ابتداءً هذا بناء فالحكمه وأقفه ، ثم أن الآخر فنطقه وزينه ؛ فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حسن ، والقدرة ظاهرة على ذلك وإن عشت » (٣٢) .

لإحكام والإتقان للقدماء ، والنقش والزينة للمحدثين ؛ ومهما حسن نقش المحدثين وزينتهم فالكلفة ظاهرة عليها ، ومهما خشن بناء القدماء فالقدرة ظاهرة عليه .

وهو يستشهد على صحة هذا الرأي بأراه لأبي الفضل النحوي ، وابن وكيع وعبد الكريم النيشلي ، لكن الآخرين يلتفتان إلى معنى لطيف - سبقها إليه كل من ابن سلام الجعفي (٣٣) ، والقاضي الجرجاني (٣٤) - من أثر كل من الزمان والمكان في الشعر ؛ إذ قال عبد الكريم :

قد تختلف المقامات والأزمنة والبلاد ، فيحسن في رقت ما لا يحسن في آخر ، ويحسن عند أهل بلد ما لا يستحسن عند أهل غيره . ونجد الشعراء الخذاق تقابل كل زمان بما استجيد فيه وكثر استعماله عند أهله ، بعد أن لا يخرج من حسن الاستواء ، وحذ الاعتدال ، وجودة الصنعة . وربما استعملت في بلد ألفاظ لا تستعمل كثيراً في غيره ؛ كاستعمال أهل البصرة بغير كلام أهل فارس في أشعارهم ، ونوادير حكاياتهم . . . (٣٥) .

ويبدو أنه ليس لابن رشيق تحفظ على أثر الزمان ، لكنه يتحفظ على أثر المكان ؛ إذ يعلق قائلاً :

٩ - ويبدو ابن رشيق إلى أثر الزمان والمكان - مرة أخرى - في الشعر مضغوراً بقضية القدماء والمحدثين في باب تحت عنوان : « باب من المعاني المحدثه » (رقم ٩٠) ، ويبدو على النحو التالي :

قال أبو الفتح عثمان بن جني : المؤيدون يستشهد بهم في المعاني ، كما يستشهد بالقدماء في الألفاظ . والذي ذكره أبو الفتح صحيح بين ؛ لأن المعاني إنما اتسعت لاتصاع الناس في الدنيا ، وانتشار العرب بالإسلام في أقطار الأرض ؛ فمصرفوا الأمصار ، وحضروا الحواضر ، وتأنقوا في المظاعم والملابس ، وهرلوا بالميان عاقبة ما

فلتُهم عليه بدلالة القول من فضل التشبيه وغيره . وإنما خصصت التشبيه لأنه أصعب أنواع الشعر ، وأهمها معاني ، وكل يصف الشيء بمقدار ما في نفسه من ضعف أو قوة ، وعجز أو قدرة ، وصفة الإنسان ما رأى يكون - لا شك - أصوب من صفته ما لم ير ، وتشبيهه ما عاين بما عاين أفضل من تشبيهه ما أبصر بما لم يبصر ... (٢٨) .

فالتغريب الذي طرأ على حيلة العرب بالإسلام والانتشار في الأرض ، ترك أثره في حياتهم ، ومن ثم في شعرهم ؛ لأن قوة الشعر - بصرف النظر عن اختصاصه التشبيه بالكلام - لا تتوقف على الطاقة الذاتية للشاعر - مقدار ما في نفسه من ضعف أو قوة ، وعجز أو قدرة - وحسب ، بل تتوقف كذلك على مباشرته ، لموضوعه ؛ فـ « وصفة الإنسان ما رأى يكون - لا شك - أصوب من صفته ما لم ير ، وتشبيهه ما عاين بما عاين أفضل من تشبيهه ما أبصر بما لم يبصر » ؛ بما يذكر - ولو من بعيد - مقولة الوجدانيون عن صدق التجربة الذاتية للشاعر .

وهو يسوق هذا كله في معرض احتجاجه على صدق مقولة ابن جني عن اتساع المعاني مع المؤلفين ، وإن كان - مرة أخرى - يقف الكلام على التشبيه ، ويؤكد - من جديد - للمعنى بالصورة ، والصورة الجزئية بخاصة . لكنه - على أية حال - لا يتوقف ، فهو يؤكد هذا المعنى - أن المعاني تكثر بتقدم العصر أو الزمان ، فيقول :

وإذا تأملت هذا تبين لك ما في أشعار الصدر الأول الإسلاميين من الزيادة على معاني القدماء والمخضرمين ، ثم ما في أشعار طبقة جرير والفرزدق وأصحابها من التوليدات والإبداعات العجيبة التي لا يقع مثلاً للقدماء ، إلا في النثرة القليلة والفلة المفرقة ، ثم أن يشار بين يده وأصحابه فزادوا معاني ما مرت قط بخاطر جاهل ولا مخضرم ولا إسلامي ، والمعاني أبداً تتردد وتولد ، والكلام ينتج بعضها بعضها (٢٩) .

ويستمر ابن رشيق ذاكراً لمناجج من اختراعات الشعراء للمحدثين بأمثلة مما انفرد به بشار وأبو نواس وأبو تمام ، ويحتج ابن الرومي على أنه أكثر الشعراء اختراعاً ، وأعداً بتأليف كتاب عنه ، يكشف فيه هذه الصفة في شعره ، وإن كان يأتي منه بأمثلة .

ألا يتناقض هذا - تماماً - مع ما أشرنا إليه آنفاً من تصوّرهم لضيق المعاني ، وندرة الاختراع ، في مقابل انفساح مجال اللفظ والإبداع ؟

بل ؛ يتناقض . وقد تنبه هو نفسه إلى ذلك ، وعندما أصابه الارتباك ؛ فقال مرة :

ولم أدل بهذا البسط كله على أن العرب حلت من المعاني جملة ، ولا أنها أفسدها ، لكن دللت على أنها قليلة في أشعارها ، تكاد تنحصر لو حاول ذلك حاول ، وهي كثيرة في أشعار هؤلاء [يعنى المتأخرين] ، وإن كان الأولون قد هبوا الطريق ، ونصبوا الأحلام للمتأخرين . وإن قال قائل : ما بالكم معشر المتأخرين كلما تمادى بكم الزمن قلّت في أيديكم المعاني ، وضاق بكم

المضطرب ؟ قلنا : لآ المعاني لما قلّت ، غير أن العلوم والآلات ضعفت ، وليس يدع أحد أن الزمان كل يوم في نقص ، وأن الدنيا على آخرها ، ولم يبق من العلم إلا رَمَقٌ معلق بالقدرة ، ما يسكه إلا الذي يسكه السباه أن تنفع حل الأرض إلا ماذه (٣٠) .

ولو بدلتنا من آخر كلام ابن رشيق لحلتنا لغازه ؛ فـ « الدنيا على آخرها ، والعلم لم يبق إلا رَمَقه معلق بالقدرة ... » ، و « العصر الذهبي » للعلم / الشعر فلت . وإذا كانت المعاني عند المتأخرين كثيرة - قياساً على أنها قليلة في أشعار المتقدمين - تكاد تنحصر - فإن « العلوم والآلات ضعفت » عند المتأخرين ؛ فأصبحت كثرة المعاني - من ثم - لا تفيدهم شيئاً ؛ إنها صورة واضحة لارتباك يَنُ ، فهو واقع بين « عقيدة » تقدم الزمان إلى النهاية والفناء ، مع سيطرة « عقيدة أخرى » عن « ذهنية » العصر الجاهل ، في مقابل واقع ثبت - ولو بالإحصاء - أن المعاني عند المحدثين كثيرة ، قليلة عند القدماء « تكاد تنحصر » ، فلا يجد ملأه إلا في أن « العلوم والصناعات ضعفت » عند المتأخرين (مع كثرة المعاني) ، في مقابل قوتها عند المتقدمين ، بالرغم من قلّة المعاني .

لكنه لا يثبت أن يعود ليقدم تعليلاً آخر لما فعله بالمحدثين بتعصّبه للقدماء ؛ فيقول مرة أخرى :

... هذا ؛ على أنه ذمّت إلى المحدثين أنفسهم في أماكن من هذا الكتاب ، وكشفت لهم غزاهم ، ونبت لهم أشعارهم ؛ ليس هذا جهلاً بالحق ، ولا ميلاً إلى بنات الطرق ، لكن غضاً من الجاهل المتعاطي ، والمتحامل الجاني ، الذي إذا أعطى حقه تعاطى لوقه ، وأذى على الناس الحسد ، وقال : أنا ولا أحد (٣١) .

فهل وجود هذه الفتن من ضعف النفوس والمواهب مسرّع لظلم عصور وأجيال بكاملها من الشعراء الحقيقيين والمواهب الفتية ؟ أو هي محاولة جديدة « لتفويت » التناقض وإبتلاعه ؟ أمّا كان التفسير ، فلا شك أن الاضطراب هنا جزء من اضطراب عام كان لابد أن يحدث في إطار الاستغراق الكامل في الجزئيات والتناول « اللزى » للعمل الأدبي ، من جهة ، ومحاولة تسويغ ما قيل في نقد الشعر قبله ، من جهة أخرى . ولو أنه عمّق ملاحظاته الخاصة ، وطوّرها إلى نظرية عامة في الشعر بما هو فن تستغرق كليته وجزئياته معاً ، ما وقع في هذا الاضطراب والتناقض .

— ١٠ —

ولأنه لم يبق للشاعر - عندهم - إلا « الإبداع » في الانفاذ ؛ اختياراتها وتركيبها ، بحث لنا أن نسأل : وما الإبداع عنده ؟

الحقيقة أن « الإبداع » - الذي معنا تعريف ابن رشيق له فيما مضى (راجع فقرة ٥) - ليس - عند ابن رشيق - إلا « البديع » الذي ابتدأ ابن المعتز بذكره ، ورصد عناصره ، التي توسع البلاغيون فيها كل حين . فهو يقول : « ولما البديع فهو الجديد ، وأصله في الجبال ؛ وذلك أن يقتل الحبل جديداً ليس من قوى حبل نقيضت ثم قُلت قتلًا آخر ... » (٣٢) . وهو يذكر ابن المعتز

أكثر من هذا أن المثل الأخير يكاد يخلق الباب أمام الشاعر لتوسيع أفق ثقافته ومعرفته ، بالسباح نفسه بالخروج إلى أبواب ثقافية أخرى - كالفلسفة والتاريخ - يمكن أن تفسد لغتها لغة شعره .

وكان الشاعر غير مسموح له بالخروج من دائرة الثقافة اللغوية الصرفة ، والرواية الشعرية ؛ فهذه الدائرة - وحدها - هي التي تصلح موهبته ، وتحميه بالمخزون الجاهز الذي لن يحتاج لغيره ، بل الذي لا ينبغي أن يحتاج لغيره ، حتى لا يفسد شعره ، أو يفسد قريحته !

ولا يملك الإنسان إلا أن يستحضر - وهو يقرأ هذه الفقرة وأمثالها - للمركة التي دارت حول أبي تمام وعلاولته كسر المؤلف في اختيار اللفظ أحياناً ، أو في بناء الجملة أحياناً أخرى ، أو في بناء الصورة الشعرية ، فكان الخروج عن مألوف العرب وحدهم ، شيئاً مصلحاً - دائماً - على رتبة شعره ! وكان الاهتمام بالفلسفة والتعقيد مفتوح كل كلام معه أو عنه .

ولا يكون غريباً ، والأمر كذلك ، أن ينتهي الشعر إلى أن يكون - غاية ما يكون - « ما أطرب ، وهزّ النفوس ، وحرك الطباع » . فمقياس جودة الشعر - عندهم - كثرة « العاطفي » ، لا وظيفته « الثقافية » ، التي تجعله عضواً فاعلاً في بنية ثقافية كاملة ، يؤثر فيها ويتأثر بها .

وقد أشار إلى هذا الأثر العاطفي نفسه قبل ذلك حين قال :
« وسمت بعض الخدّاق يقول : ليس للجودة في الشعر صفة ، إنما هو شيء يقع في النفس عند الميم » (٣٥) .

ولو أنصف ابن رشيق نفسه وأنصف الشعراء لوقف طويلاً عند قوله الموزن ، الدال ، من أن الشاعر إنما سُمي شاعراً « لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره » . هذه الجملة التي تفتح آفاقاً واسعة في عالم الشعر ووظائفه النفسية والثقافية - لكنه - كالعادة - حلب عليه طبعه وثقافته فصور الشاعر الحقيقي « راقساً في القيود » ، فقد قال - تعليقاً على هذه الجملة نفسها :

.. فلما لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه ، أو استطرأت لفظاً وإبداعه ، أو زهادة لها أجعلت فيه غيره من المعاني ، أو قلصت عما أطاله سواء من الألفاظ ، أو صرفت معنى إلى وجوه من وجوه آخر ، كان اسم الشاعر عليه مجازاً لا حقيقة ، ولم يكن له إلا فضل الوزن ، وليس بفضيل على مع القصير .. (٣٦) .

— فانتهي بالشاعر إلى أن يكون « مستهلكاً » لمخزون جاهز ، في الأغلب الأعم ؛ فقد رأينا تضييقه لمجال « الاختراع » في الأغراض والمعاني ؛ فلا يبقى للشاعر إلا أن « يتصرف » فيها تحت يديه ؛ يرزّد ، أو يزيد ، أو ينقص ، أو ينقل معنى من وجه إلى وجه آخر ، أو يطارده بديماً .

وربما أنه وأبواب البديع عنده ، واختلاف من يعله معه « في أشباه منها يقع التنبيه عليها والاختيار فيها حيناً وقعت في هذا الكتاب » .

وليس من شائنا - هنا - أن نتبع أبواب البديع عنده واتقائها أو اختلافها مع تصانيف غيره ، لكن أردنا - وحسب - أن ننبه إلى اتفاق المفهوم ، مع اختلاف المصطلح ، بين ابن رشيق ومن كتبوا في البديع قبله ، أو في عصره ، بداية من ابن المعتز .

— ١١ —

تبقى نقطة أخيرة نرى أنه لا بد من الإشارة إليها هنا . فعل الرّحيم بما أشرنا إليه - فيما سبق - من أن ابن رشيق - وأكثر النقاد العرب قبله - لم يتركوا للشاعر حرية الحركة إلا في مجال ما أطلق عليه ابن رشيق « الإبداع » ، الذي خصّه بـ « اللفظ » - فقد عاد فأضاف تبدأ جديداً على الشاعر ؛ وهو قيد يتصل باللفظ ، هذه المرة ؛ إذ يقول :

وللشعراء ألفاظ معروفة ، وأمثلة مألوفة ، لا ينبغي للشاعر أن يبدعها ، ولا أن يستعمل غيرها ، كما أن الكتاب اصطلاحوا على الألفاظ بأصابعها سموها الكتابية ، لا يجوزونها إلى سواها ؛ إلا أن يريد شاعر أن يتصرف باستعمال لفظ أصبحني فيستعمله في القدر ، وعلى سبيل الخطأ ، كما فعل الأعشى لديها ، وأبو نؤس حديقاً ، فلا بأس بذلك . والفلسفة وجزّ الأخبار [التاريخ ؟] باب آخر غير الشعر ؛ فإن وقع فيه شيء منها فليقل ، ولا يجب أن يجعلاً نصب العين فيكونا متكاملاً واستراحة ؛ وإنما الشعر ما أطرب ، وهزّ النفوس ، وحرك الطباع ؛ لهذا هو باب الشعر الذي وضع له ، وبقي عليه ، لا ماسواً (٣٧) .

فبعد كل القيود التي وضعوها على حرية الشاعر في التعامل مع الأغراض وما يتولد فيها ومنها من معاني ، جاء دور القيود في مجال استخدام « لغة الشعر » ؛ بداية من اختيار الألفاظ إلى بناء الجملة ؛ فثمة « ألفاظ معروفة ، وأمثلة مألوفة » ، بل لا نستبعد أن يكون بناء الصورة - كذلك - داخلاً في هذه « الأمثلة المألوفة » التي « لا ينبغي للشاعر أن يبدعها ، ولا أن يستعمل غيرها » . وقد وقفنا فيما سبق عند الصور / المعاني التي حُدّها داخلة في باب المدح ، وأشرنا إلى تحوّلها إلى « مصكوكات » متداولة تقيد حرية الشاعر في التعبير .

ولا ينبغي هذا التضييق أنه يضرب أمثلة « باستعمال لفظ أجنبي » على سبيل النظرف ، أو بالفلسفة و « جزّ الأخبار » التي هي « باب آخر غير الشعر » ؛ فهذه الأمثلة - في تصوّرنا - ليست للمحصر ، لكنها مجرد أمثلة على ما يمكن أن يقع فيه الشاعر من تسامح مع نفسه ، ومع لغته ، فيخرج على « طريقة العرب » كما كانوا يستعملونها .

- (٢١) المجلد ١ / ص ٩١ .
 (٢٢) السابق ١ / ص ٩٢ .
 (٢٣) يلتفت ابن سلام في كتابه : طبقات فحول الشعراء لأثر البيهقي في الشعر في إفراده طبقة خاصة لشعراء القرى العربية - مقابل البوادي - كشعراء مكة والطائف والبحرين وقرب . يقول في أول كلامه عن شعراء الطائف : « وبالطائف شعر وليس بالكثير ، وإنما كان بكثرة الشعر بالحروب التي تكون بين الأحياء ، نحو حرب الأوس والخزرج ، أو قوم بنيون ويغار عليهم . والذي قلل شعر قريش أنه لم يكن بينهم ناقة ، ولم يجازروا ... » (ص ٢٥٩) . ويقول في ترجمة عدي بن زيد : « وعدي بن زيد كان يسكن الحيرة ويواكن الريف ، فلان لسانه وسهل منطه ... » (ص ١٤٠) ، من تحقيق : محمود شاكر ، مطبعة المثلث ، القاهرة ، د. ت. ج. ١ .
- (٢٤) يقول القاضي عبد العزيز الجرجاني : « ... فلما ضرب الإسلام بجرانه ، واتسعت ممالك العرب ، وكثرت الخواضر ، ونزعت البوادي إلى القرى ، وفشا التلذذ والظرف ، اختار الناس من الكلام إليه وأسهله ، وصعدوا إلى كل شيء ذي أسماء كثيرة اختاروا أحسنها سمعا ، وألفظها من القلب موقعا ... » . والنص طويل من أثر البيهقي الزمانية - المكانية في الشعر الإسلامي . راجع : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم وحل الجبالي ، ط . الحلبي ١٩٦٦ ، ص ١٨ - ١٩ . ويدافع القاضي الجرجاني عن عدي بن زيد وابن ذؤانق الإيادي اللذين زعم الأصمعي أن العرب لا تروى شعرهما لأن ألفاظهما ليست بنجدية ، راجع ص ٥١ .
- (٢٥) المجلد ١ / ص ٩٣ .
 (٢٦) السابق ، نفسه .
 (٢٧) نفسه .
 (٢٨) السابق ، ص ٢٦٥ .
 (٢٩) نفسه ، ص ١٢٨ .
 (٣٠) نفسه ، ص ١١٩ .
 (٣١) نفسه ، ص ١١٦ .
 (٣٢) المجلد ٢ / ص ٢٣٦ .
 (٣٣) السابق ٢ / ص ٢٣٨ .
 (٣٤) نفسه ٢ / ص ٢٣٨ - ٢٣٨ .
 (٣٥) نفسه ٢ / ص ٢٣٨ - ٢٣٩ .
- (١) أبو عل الحسن بن رشيق ، القيرواني : المجلد في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجليل - بيروت ١٩٨١ . راجع المقدمة ص ٥ .
 (٢) أضفت الكلمة للسباق ليستقيم .
 (٣) المجلد ١ / ص ٢٦٣ .
 (٤) في ديوان عمر بن أبي ربيعة ، من الشعر المنسوب له ، ودوايته : الندي . راجع ط . الميزة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ ، ص ١١١ .
 (٥) المجلد ١ / ص ٢٦٣ .
 (٦) السابق ١ / ص ٢٦٣ - ٢٦٤ .
 (٧) السابق ١ / ص ٢٦٥ .
 (٨) أضفت الكلمة للسباق ليستقيم .
 (٩) المجلد ١ / ص ٢٦٣ .
 (١٠) السابق ١ / ص ٢٦٤ .
 (١١) نفسه ١ / ص ٢٦٥ .
 (١٢) راجع مائة « ظرف » في المعجم ، وفي يدى - منها - والمصباح الكبير .
 (١٣) راجع « باب في اللفظ والمعنى » من الكتاب ، ١ / ص ١٢٧ .
 (١٤) أغراض الشعر أو موضوعاته ، أو كما يطلق هو عليها - كما سنرى : أركان الشعر ، وعددها أربعة ، هي المديح ، والمجاء ، والنسب ، والرثاء ، وأضاف إليها الوصف . راجع فقرة ٨ من هذا البحث .
 (١٥) المجلد ١ / ص ١٢٤ .
 (١٦) المجلد ١ / ص ١٢٧ . وما بين المتطرفين لربط السباق .
 (١٧) السابق ، نفسه .
 (١٨) السابق ، « باب حذ الشعر وينته » ١ / ص ١٢٠ بخاصة .
 وسيمود ابن رشيق إلى أغراض الشعر - مرة أخرى - في الجزء الثاني من الكتاب ، متناولا كل غرض بالتفصيل ، فلذا هي النسب ، والمديح ، والافتخار ، والرثاء ، والمقاب ، والوحد بالإنذار ، والمجاء ، والاعتذار .
- (١٩) قارن : ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، تحقيق : أحمد محمد شاكر ، ط ٣ ، ١٩٧٧ ، ص ٨٤ - ٨٦ .
 وكتاب أبي هلال العسكري : ديوان المعاني ، ط . عالم الكتب ، دون تلويح .
 (٢٠) المجلد ١ / ص ٩٠ . قارن الشعر والشعراء ١ / ص ٦٩ .

الواقع الأدبي

● تجربة نقدية

- قراءة لغوية في مسرحية (البحر)
لأنس دواد

● عروض كتب

- الجلور السوسيو- تاريخية لحركة الإحياء
قراءة في كتاب (قصيدة المثقلى)
- دراسات في الشعرية
الشابى نمونجا

● تحقيق

- الرواية الصحيحة المفترضة
لمعلقة عمرو بن كلثوم

● رسائل جامعية

- مفهوم الواقعية
في أدب محمود البدوى القصصى
(١٩٠٨ - ١٩٨٦)

قراءة لغوية

في مسرحية (البحر)

لأنس داود

محمد عبد المطلب

تاريخية هذه التجارب تضعها في إطار الخصوصية ، أو للحدودية التي تنقيد بإطار زمان ومكان معين ، وهو ما يقف حائلاً دون التعامل الفني معها ، ونقلها خارج إطارها ، وإعطائها صلاحية الحلول في بيئة غير بيئتها الأصلية . ومن ثم كان حل المبدع ألا ينقل تجارب التاريخ كما هو ، بل يجاوزها إلى الظروف التي أفرزتها ، ومحاولة توظيفها في تجارب معاصرة ، سواء تم ذلك مباشرة ، أو بطريقة غير مباشرة .

وهنا يجب أن نلاحظ مدى الحرية المتاحة للمبدع ، التي تسمح له بتحرير الأحداث التاريخية من حركيتها ، وشحنها بمعطيات جديدة ربما لم تخطر على بال أصحابها . والمهم في ذلك أن يظل العمل في دائرة القبول الفني ، أو الممكن ، بمعنى أن يلازمه تساؤل فحواه : هل من الممكن ، أو من الجائز ، أن تقع هذه الأحداث من تلك الشخصيات رغم ما يتتبعها من تحول داخلي وخارجي ، ورغم نقلها من بيئتها الأصلية في الزمان والمكان ؟ وهل من الممكن شحن هذه الشخصيات بالقيم الجديدة المعاصرة ؟

وإذا كان طرح هذين التساؤلين يتصل بالناحية الموضوعية ، فإن ثامنها يقتضي التوجه الشكل إلى كيفية تقديم هذا المضمون في إطار لغوي . وهنا يجب أن يكون في الوعي إدراك فاروق أساسي بين الخطاب الشعري عموماً ، والخطاب الشعري المسرحي من حيث التشكيل اللغوي ، فالخطاب الأول يتميز بكثافة لغته كثافة توقف النظر عندها ، وتشغله بعلاقاتها ، وتدفعه إلى تتبع خطوطها التي تنحدر في كل اتجاه ، لتكون شبكة معقدة ليس من السهل اختراقها إلى ما وراءها من دلالات .

أما الخطاب الثاني فإنه يتميز بشفافية لغته ، بحيث تسمح للنظر باختراقها ، والوصول إلى مدلولها مباشرة . ومعنى آخر نقول : إن

لا شك أن هناك أمرين أساسيين يمتصان بالأدب ، ثم بالتقدم الأدبي ، يمثلان - في رأيي - للبعد الحقيقي لأي نتاج فني طبيعة جمالية . أما الأول فهو كون العمل الإبداعي قيمة لغوية لها مواصفات تفارق اللغة بما هي وسيلة اتصال مباشر أو غير مباشر ، كما أنها في الوقت نفسه تعلن عن الجوهر الحقيقي لطبيعة المجتمع اللغوي . أما الأمر الثاني ، فهو كون العمل شكلاً مباشراً يكشف عن الذات اللغوية في طرفها : للمبدع والمتلقي . ومن المؤكد أن الأمر الثاني قد شغل الفكر الإنساني عبر التاريخ ، غير أن اتصاله بالعملية الأدبية قد خلصه من بعض الغوامض التي انصرفت به خلال تعامله مع الدرس الفلسفي أو التاريخي أو الديني .

ولا شك - أيضاً - أن معظم ما يقدمه التقدم الأدبي هو محاولة خلق حوار داخلي بين الخطاب الإبداعي ومجموعة التقاليد الفنية الموروثة أو المستحدثة ، وهو ما يتيح مزيداً من الوعي لدى المتلقي من ناحية ، كما يتيح نوعاً من جماعة القراءة من ناحية أخرى .

والحق أن فن المسرح الشعري من الفنون القليلة التي لم يكتب لها الانتشار في ساحة الإبداع ، فمنذ أن قدم أحمد شوقي أعماله المسرحية ، لم يجاوز عدد كتابها ما يسمح بالقول بوجود تيار في الشعر المسرحي ، وخاصة ما يمكن قوله هو قيام محاولات متتارة في هذا المجال في تاريخنا الأدبي الحديث . والنظرة الأولية في هذا الفن الأدبي تؤكد قيامه على محور ثابت ، وآخر متغير . أما الثابت فهو اتكائه على البعد التاريخي بشكل مطلق ، وأما المتغير فهو تعامله مع الواقع المعاصر مباشرة ، أو عن طريق الإسقاط .

ومن المؤكد أن الترجمة التاريخية له خصوصيته التي تؤهله لتحمل مهمة هذا الفن ، ذلك بأن التاريخ ، بامتداده واتساعه ، بحر زاهر بالتجارب البشرية حل للمستوى الفردي والمستوى الجماعي ، لكن

لغة المسرح تعمل على تنوير المعنى كشفه ، في حين تعمل اللغة
الفنانية على إخفاء المعنى وحجبه .

وينضاف إلى ذلك أن لغة المسرح تجاوز الدوات لتتعلق بهوامشها
من المشاهد المتحركة أو الثابتة ، التي تتدخل في تشكيل الموقف
المسرحي ، ومن ثم تزداد ظواهر التصادم الدرامي فيه . ومتابعة
هذا التعلق يقتضى أن تتخلص الصياغة من أى مكون لغوى يكون
بينه وبين ذهن المتلقى انفصال أو بعد ، كما تتحاشى مجموعة
التركييب التي تنحرف انحرافاً حاداً عن المألوف ، بمعنى أن تقترب
لغة المسرح الشعري من المسرح النثرى .

ومع توافر هذه المواصفات الأساسية ، يمكن أن تتحول اللغة إلى
مظهر مادي لكل مقومات المسرحية الأساسية ، كما تتمكن اللغة من
مهمة تشكيل المواقف ، وتحديد العلاقات المسرحية ، وتحويل
الشخص إلى مجرد حاملين لها . ولا يمكن أن يتم شيء من ذلك إلا
إذا تحركت اللغة نفسها حركة درامية ، بمد خيوطها التركيبية في
التجاهات متقابلة أحياناً ، ومتصادمة أحياناً ، ومتوازية أحياناً نالته .

وشواغل اللغة يجب أن تكون في منطقة وسطى بين التجريد
والتجسيد ، بمعنى أن تبعد قدر إمكانها عن مفردات الوقائع
الجزئية ، وأن تتحاشى - إلى حد ما - المصوم اليومية النمطية ، وأن
كان هذا لا ينفي إمكانية تسرب بعض هذه المفردات إلى الشخص
أو الأحداث في أوقات بيمتها ، تقتضيها الطبيعة الدرامية (وهذا ما
يعنى وجود الوعى بها حتى مع غيابها) ، بل من المسموح به أن
تتحول اللغة - في مواجهة مثل ذلك - إلى كائن صامت يرمز إلى
الغالب ويستحضره بالصمت أكثر مما يستحضره بالكلام .

ومن المفترض سلفاً أن اللغة في المسرحية قائمة على البناء
الحوارى ، وهو بناء يقتضى تعدد الشخص من ناحية ، وتعدد
المواقف من ناحية أخرى . لكن الذى يجب الإشارة إليه أن الحوارية
تعنى من جانب آخر تحقق نوع من الثنائية في الخطاب المسرحي ، إذ
إنها كما تحمل لغة الشخص مباشرة ، تحمل كذلك لغة المبدع
بطريق غير مباشر . فالثنائية هى جوهر الصياغة المسرحية ، وإن
آلت إلى التوحد في الواقع العمل .

٢

وهل أساس من هذه المقدمة النظرية يمكن التعامل مع مسرحية
(البحر) لأنس داود ، لكنه تعامل يحتم على الدارس توسيع دائرة
النظر ، إذ لا يمكن الوصول إلى أبعاد هذه المسرحية دون المرور
بالأعمال المسرحية الكاملة للمؤلف ، فهى جزء من كل ، وبين
الجزء والكل علاقة جدلية ، والكشف عنها يمثل إضافة حقيقية لهذه
المسرحية .

ولا يمكن - بالطبع - تقديم دراسة وافية عن النتاج الإبداعي
الضخم الذى أنتجه المؤلف ، وإنما الممكن والمتاح هو رصد الثوابت
والتنميرات فيه ، لتكون بمثابة ركائز تنويرية تسمح بالتحرّك في

ضوئها للوصول إلى أصدق رؤية جمالية .

والثابت الأول

- عند أنس داود - هو البعد التاريخي ، الذى تنطلق منه
الحكاية ، سواء كان التاريخ بعمقه التراثي ، أو ببعده للعاصر .
وحق عندنا يتم الاعتماد نسبياً عن الإطار التاريخي ، فإن الأحداث
تظل في حالة تماس مع التاريخ القريب أو البعيد . نلاحظ هذا في
مسرحيات (بنت السلطان) ، (محاكمة المتنبي) ، (الملكة
والمجنون) ، (بهلول المخبول) ، (الثورة) ، (الأميرة التي
عشقت الشاعر) ، (الزمزر) ، (الصياد) ، وأخيراً (البحر) .

أما الثابت الثاني فهو تعلق المسرحيات بقضاياها لها خصوصية
تجريدية تتعالى بها عن التاريخ والأحداث ، تتمثل في العدل -
الحرية - الحق - الخير - الجهاد ، فلم تخل مسرحية من التعلق
ببعض هذه القضايا ، أو كلها . ويمكن رصد هذا التعلق على النحو
التالى :

بنت السلطان : العدل - الحرية .

محاكمة المتنبي : العدل - الحرية - الحق - الجهاد .

الملكة والمجنون : الحرية .

بهلول المخبول : العدل - الحق .

الثورة : الحرية .

الأميرة التي عشقت الشاعر : العدل الحرية

الزمزر : العدل والحرية .

الشاعر : الحق - العدل - الخير - الحرية .

الصياد : الحرية - العدل الاجتماعي .

الثابت الثالث :

أن المرأة فاعل أساسى في كل الأحداث ، وهى فاعلية إيجابية ،
من حيث إنحيازها - بشكل لازم - إلى جانب الحق ، إلا في بعض
المواقف الهامشية التى لا تؤثر في هذا الثابت الأساسى .

الثابت الرابع :

تناقض السلطة مع الشعب ، وإنحيازها إلى جانب القهر . ولم
يتخلف هذا الثابت في كل الأعمال . حتى في مسرحية (البحر) ،
عندما تكون السلطة في منطقة محايدة ، فإن حيادها لا يمنعها من
الانقياد لشخصية تدميرية هى شخصية رجل الدين الزائف .

الثابت الخامس :

استدعاء شخصيات بيمتها ، لها وظيفة فنية أو اجتماعية ،
لتتدخل في تشكيل الأحداث ، تدخلاً مباشراً أو غير مباشر . وهذه
الشخصيات هى : الشاعر ، وودره مساندة الحق ، والفيلسوف
يتوافق معه في هذا ، وإن اختلف مسلك كل منهما في الوصول إلى
هدفه ، ثم يأتي معها رجل الدين ليمثل عنصر الزيف والخداع ،
وليمثل المفارقة الحادة بين الظاهر والباطن .

الثابت السادس :

التخاذ (الفكاهة) ركيزة - حديثة ، تتدخل - حكايات - في أوقات
بعينها لتخفف من صرامة الواقع وجهامته ، حتى في أشد المواقف

أما المشهد الثانى فإنه يتشكل من أربعائة وثلاثين سطرًا ، وتجرى الأحداث فيه فى قصر السلطان ، ويتحمل هذا المشهد مهمة الكشف عن طبيعة الشخصيات الرئيسية فى المسرحية ، من خلال طرح الدعوة إلى إقامة شمعة دينية هى زيارة الأماكن المقدسة فى المشرق ، ويت الدعوة على يدى رجل الدين (خدرنق) ، الذى ينصح السلطان باصطحاب رفيقه : (وعد - واثق) نكابة فيها ، من حيث إن الرحلة كانت تعنى المشقة والحرمات من اللهو والمتعة . وخلال الحوار يتكشف التوجه الفكرى للسلطان ، والتوجه العقل لواطق ، والتوجه الوجدانى لوعد ، والتوجه التضليلي لخدرنق .

ويتكون المشهد الثالث من ثلاثائة وواحد وتسعين سطرًا ، تلود أحداثها فى (قط) ، القرية المصرية التى تقع على البحر الأحمر . وفى هذا المشهد يتم إجراء حوار بين وعد وواطق ، يتكشف منه المفارقة الحادة بين توجهات واثق وخدرنق ، كما يتم لقاء وعد ومارية ، وتنعقد بينهما علاقة حب مشبوبة من جانب وعد ، ومتحفظة من جانب مارية .

وتسمح الأحداث بظهور شخصية نسائية إضافية هى (أروى) صديقة مارية ، لتكون رمز الغواية الأنثوية المنطلقة ، فهى مرة تحاول إغواء وعد ، ومرة تحتال للإيقاع بواطق ، الذى يستجيب لها فى حذر شديد ، لأن مبادئه تتناهى مع هذا العبث .

ويتشكل المشهد الرابع من مائتين وستة وأربعين سطرًا ، وهو استكمال للمشهد السابق عليه ، حيث تستمر الأحداث فى البيئة المكانية نفسها ، ويخلص المشهد لمرحى أفكار واثق وخدرنق تفصيليًا خلال حوار ثنائى يجرى بينهما ، ينتهى بالكشف عن مهمة كل منهما فى العالم (ومن طبيعة الأمور أن يدهى كل طرف أن الحق فى جانبه) ، وتهديد مستتر بقتل واثق .

وتتدخل - فى المشهد - شخصية إضافية هى شخصية (بعزقة الضب) ، الذى يذبح (واطق) حتى اطمان إليه ، ثم أجبره على التنازل عن ممتلكاته فى أسبيلية ، وطعنه طعنة قاتلة .

ثم يأخذ المشهد الخامس مكونًا من مائتين وثمانية وسبعين سطرًا ، وتجرى أحداثه فى البيئة المكانية نفسها ، ويؤدى هذا المشهد مهمة الكشف عن الجانب الخفى فى شخصية «خدرنق» ، بعد الكشف عن الجانب الظاهرى منها فى المشاهد السابقة ، فيتضح أنه رجل سكر وهربنة ، وأنه على علاقة آثمة بأروى ، وأنه فى الوقت نفسه هب لمارية . ويتدخل هنا - أيضاً - «بعزقة الضب» تحت اسم جديد (عكل) مطالبًا خدرنق - بحكم صداقتها القديمة - بحقه فى أن ينال بعض ما يتمتع به خدرنق من ملذات وثروة ، مكافأة له على قتله واثقًا ، فيجد مطلبه هذا استجابة من خدرنق ، على نحو يدل على أن خدرنق هو القاتل الحقيقى لواطق .

وتنتهى المسرحية بالمشهد السادس ، الذى يتكون من مائتين وثمانية أسطر ، وفيه يدور الحوار بين وعد ومارية عن واثق وعن أهدافه العقلية والصوفية ، مع مقارنتها بتوجهات خدرنق

جديدة . وعند أكثر الشخصيات صرامة ، يمكن للفكاهة أن تتدخل لتزوى وظيفتها الفنية ، كما حدث من الزعيم سعد زغلول - فى مسرحية الثورة - عندما اقترح أن يتصارع سلطان مصر ومملكة بريطانيا ، والفائز منها يكون صاحب الحق فى سيادة الآخر .

أما المتغيرات فهى مجموعة من الأحداث المسرحية التى تقتضيها طبيعة الواقع الذى تجسده المسرحية ، كحرص الوحدة بين المسلمين والأقباط فى مسرحية (الثورة) ، ورفض الموروث فى جلته ، لما ينقله إلى الواقع الفنى من صور كرتية لمفردات فقدت صلاحيتها بالنسبة للواقع المعاصر . ومنها التحليق فى أفق النور فى مناطق مختلفة ، وإظهار الحاشية التى تحيط بالسلطة بما هى عامل تدميرى بتوجيهها إلى طريق الظلم والفقر ، وإبراز بعض القضايا الفكرية التى تتداخل مع الحقيقة المطلقة ، كما تتداخل مع حقيقة الوجود الإنسان .

ومن المؤكد أن المبدع فى كل ذلك كان يسمى - فنياً - إلى خلق واقع جديد ، أو إلى التعديل فى الواقع القائم على أقل الاحتمالات . ذلك بأن أعماله المسرحية تعيش ثنائية داخلية بين الزمان والمكان ، من حيث الاختواء على زمن الأحداث الفعل ، وزمنها التقديرى المعاصر ، ومكان الأحداث الفعل ، وإسقاطاته المعاصرة . وهذه الثنائية هى التى تجعل مسرح أنس داود صالحاً للتعامل مع عالمه الذى يعيشه صلاحية مطلقة ، لأن المتلقى - من خلاله - يعيش الثنائية نفسها ، فيصير إلى حركة جدلية بين الظاهر والمضمّر ، أو المقول بالفعل ، والمقول بالقوة ، وبهذا يصبح - على نحو من الأنحاء - مشاركاً فى العملية الإبداعية ، بل موجهاً للأحداث ، ومفسراً لها على صعيد واحد .

٣

والتعامل التحليل مع مسرحية (البحر) يقتضى تقديمها فى إطار كبرى أولاً ، ثم التحرك لتحويل التعامل الكبرى إلى تعامل كبرى . والمسرحية تتشكل من ستة مشاهد ، تلود فى إطار زمنى ومكانى تمتد فى المعنى إلى العصر الأندلسى ، ويقدم المشهد الأول عنام الأحداث ، حيث يعود الشاعر (وعد) ، وهجرته (لمرية) إلى بلاد الأندلس من مصر ، ومعها جثة الفيلسوف (واطق) . ويتبدى من الحوار أن (وعد) فى حالة نفسية وعقلية مضطربة ، فقد كان يبدى بأفكار وهجرات لم يستطع الحاضرون استيعابها فظنوا به الجنون . ودخل هذا الموقف يتم استدعاء الشاعر العربى القديم (عروة بن الورد) بطريق الإسقاط على الواقع المضطرب المازوم ، الذى يحتاج إلى شاعر وثائر على صعيد واحد . ويتشكل هذا المشهد من مائتين وواحد وثلاثين سطرًا ، وتجرى أحداثه فى بلاد الأندلس . والواقع أن هذا المشهد يمثل استكمالاً فعلياً للمشهد السادس .

التدميرية . وخلال هذا الحوار يتحقق الهدف المعلن للمسرحية ، حيث يرفض العاشقان المختلفان في عقيدتهما الدينية مبدأ العنف في التعامل البشري ، ويؤكدان أن العالم في حاجة إلى دعوة حقيقية للحب والتسامح . وهنا يتكشف الإسقاط المعاصر في خوف مارية على وطنها مصر أن تمزقه الفتن والحلافات ، وأن يدمره العنف ؛ وهو أمر دخيل عليه ، غريب على أبنائه .

والمسرحية حل هذا النحو تكاد تكون فصلاً واحداً مكوناً من مشاهد متعددة ، نتيجة لامتداد الحدث بكل متونه وهوامشه في كل المشاهد في منطقية فنية عالية . وظاهر الأمر أن هذه المشاهد ستة ، ولكنها في الحقيقة خمسة فقط ؛ إذ إن المشهد الأول بمثابة استكمال للمشهد الأخير ، وكأن الأحداث تتحرك دائرياً في حلقة مكملة التلاحم . والواقع الصياغي نفسه يؤكد هذه الحقيقة ؛ ففى المشهد الأول تقول المجموعة :

ما الذى لى الأفق من نور ونيران ،

ورعد ، وبروق

يامياه البحر قد جفت الرمال

وقد ردت على صمت الطريق

اكتفى لى السر ،

ضجى لى الغيب الغريق

أطلقى فى المدارات ،

نبيا كالمبين ،

وقديساً له صوت الحريق^(١) .

وتنتهى المسرحية بترديد المجموعة للقول بنصه ، وكأنه يعمل في ثناءه الجوهر الفكري الذى تدور حوله الأحداث ، ويملق حوله الحوار ، من حيث كان رسداً للزمن الآن بكل ما يخفيه من خطر أو أمن ، وإن كان من الواضح توقع خيبة الخطر على الأمن ، وذلك من خلال ما توحى به صيغة الجمع (نيران) . وربما كان ذلك السبب المباشر لطلب اللحاق بالبحر رمز الخلاص ، خوفاً من تحركات الرمال المخيفة . والمدهش أن الحوار يحتمل مجموعة الأشخاص من واثق ووعد ومارية ، كما يحتمل ظواهر الواقع المعاصر بكل مأساويته . وقمة المأساوية تتمثل في ذلك العنف الغريب على أرض مصر ، القادم إليها عبر الرمال ، الذى لا يمكنه التعامل معها إلا على أساس الفهم الصحيح لعالم الغيب واستلهم جوهره التنويرى لإعلاء الحق وقهر الظلم ، مروراً بعالم البحر وامتداده الرمزي .



والمؤشر الإحصائى للمشاهد يدل على أن المشهد الثانى كان نقطة الثقل فى المسرحية ، يليه الثالث ، فالخامس ، فالرابع ، فالأول ، فالسادس . وليس ذلك نائماً للإحصاء الكمي فحسب ، بل إن احتواءه على الشخصيات الرئيسية يرشح هذه الأسبقية ، حيث ضم كلاً من وعد ، وواثق ، وخلدنق ، والسلطان ، في حين ضم

المشهد الثالث شخصاً وعد ، وواثق ، ومارية ، وأروى ، وضم الخامس خلدنق ، وأروى ، وعكل (بمزقة الضب) ، واجتمع في الرابع واثق ، وخلدنق ، وعكل ، وفى الأول وعد ، ومارية ، وفى السادس وعد ، ومارية .

وإذا كان المشهد الثانى قد شكل نقطة الثقل ، فإن شخصية (وعد) تمثل البطولة الأولى في الأحداث على مستوى الكم ، وعلى مستوى الكيف أيضاً ؛ فقد استغرق ملفوظه الشعري في المسرحية خمسة وأربعة وخمسين سطراً ، بنسبة ٣١ ٪ تقريباً من مجموع أسطر المسرحية ، التى تبلغ ألفاً وسبعمائة وأربعة وثلاثين سطراً .

وإعطاء « وعد » كل هذه الأهمية مسرحياً يتسابق مع توجهات أنس داود في إعطاء الشاعر أهمية خاصة في كل أعماله المسرحية . ولعل إطلاق اسم (وعد) عليه كان للإيماء بأن المستقبل الإنسانى مرهون بالوجدان إذا صدق في تعامله مع الواقع . ويبدو أن اختيار أسماء الشخصيات قد تم من وعى وقصد للإيماء بملامح كل شخصية — كما سوف نرى .

والمسلك العام لهذه الشخصية المحورية يدل على طبيعتها العاشقة للحياة ، المنطلقة في رحابها ، تمسب منها قدر استطاعتها ، من حيث كانت أهداف الشاعر الحياتية — في المرحلة الأولى — لا تجاوز الحمر — المرأة — الصيد . فعندما يعرض عليه السلطان فكرة الرحلة إلى الشرق ، وأنه سيصبحه فيها ، يقول :

طلعة فنى

حفلة عرس

موكب رقص

ليلة أنس

ليبك

فتيلك يامولاي ، وحامل خطيك

مادام هنالك عبر من أهل الكوثر

وغناه غلب الإيقاع ، يعربد فوق شفاء يقطر منهن السكر

وحور عين .

كأشغال اللؤلؤ للكتون .

فالجنة حيث تكون يامولاي .

ولكن عندما يأخذ هذا التوجه مسلكاً عاطفياً جاداً ، فإنه يتحرك داخل حدود أخلاقية ، لها أن انعدمت مع مارية حلقة حب صحيحة ، حتى أحلص لها الإخلاص كله ، ورفض أن يصرله عنها صارف ، حتى ولو كانت أفكار واثق الفلسفية ، التى كان يرى فيها هروباً من الحقيقة الإنسانية ، يقول وعد لواثق :

أنت بلا قلب .

تعرف أن يهترق الخافق

ولمان الوجدان

وفي المرحلة الثانية من تطور هذه الشخصية يتصاعد هذا المشق إلى نوع من الوجد الصوفي الذي تتلاشى فيه الذات لتلتحم بالمطلق في سبيل أن تحل مشكلتها الوجودية . ويتجلى هذا التشكيل في حوار - مكتفٍ بالدلالة - بين وعد ومارية :

وعد : عانيت كثيراً حتى عشقت روحى البحر
مارية : بسلمك البحر إلى البحر

وعد : الأفق الأبعد

مارية : حلم الغد

وعد : قال الشبل :

« الصوفية أطفال في حجر الخالق »

وكذلك الإنسان العاشق

مارية : والشاعر يا طفل الملب

وعد : صوفى ناجى محبوبه^(٣٧) .

ومن مجموعة هذا التكوين بمناسره المتناسقة ، يتم رؤية الشاعر لعالمه . وتتخلص هذه الرؤية في أن العالم مهزلة تبحث عن الابتسام :

العالم في نظري مهزلة تبحث في شفق البسمة
أو تطلق من حنجري لهجة تاحسة منهزمة^(٣٨) .

ومادام هذا هو حال العالم في واقع الرؤية ، فإن الشاعر يمتلك قدرة خلق عالم آخر ، أو التعديل في حاله القائم على الأقل :

يتنكر الشاعر مدناً كاملة ، وحدائق
مزهرة ، في زورتي حرف
ليس بعيداً أن يتنكر السيف^(٣٩) .

وإمكانية تحقيق هذه القدرة الخالقة تنأى من تلازم صيق بين الشعر والتصوف والنبوة :

الشاعر والمصوف والمعتبي
مهربة عنه في هذا الكون^(٤٠) .

كما تنأى بإعمال عنصرين متلازمين : الحب - الخيال . وهذا ما يؤكد وعد في مواجهة مارية :

لن نمدحى كلمتك عن نفسك
فأنا أصل إلى جوهرك النوراني
كما يصل الصوفى إلى أحباب الرب^(٤١) .

وهذه الطاقة الإدراكية الهائلة كانت وراء تنبؤ وعد ، بمقتل واثق على يد خلدنق حل نحو من الأنحاء .

ثم محمدنى عن تلك الآراء المرجاه
لن تبصرو بعد الآن
(بعض غاضباً) .

واثق : وإلى أين ؟
وعد : أبحث عن مارية السحراء
نجمة صبرى في الليل المعتم^(٤٢) .

كما يرفض أى علاقة عيشة تصرفه عن هذا الحب ، أو تنتقص من سموه ؛ فعندما يحاول (أروى) أن تشله إليها ، وتتحنس وجهه في عملية إغواء ، يؤنبها قائلاً :

أهلاً .. أصدقتها أنت ؟!

.....

أبعدى الآن .. أنا
هتل الأعصاب ، ومحبوب العقل
قد تقبض كفاي على هذا العنق المورس ،
أو تسحق هذا الجسم النلل^(٤٣) .

وهذا المسلك العام لشخصية وعد يتوافق إلى حد بعيد مع تكوينه الداخلي ، الذي استطاع الحوار أن يستحضره في كل مواقف الجزئية والكلية ، ويطرحة على المثلى ليدرك أبعاد الشخصية فيجابوب معها ، أو يرفضها تبعاً لهذا التكوين .

في الإطار الكلى يجسد « وعد » الوطني المفرد بوطته :

انظري .. مارية الحلوة
هذا موطنى الرهد ،
وأهباء بلامى

انظري للشجر المورق ، والندوان
والطير الذى ينشد أفراس فؤادى^(٤٤) .

وعشق الوطن كان مدخله لعشق الجمال في كل وطن :

يا قفط

واحاح نخبلك ، خدواتك ،

أسراب عذارك

حملن جرار الماء

وخنين مواجيع الوجد

ورواهب دهرك - باركهن الله -

مددن فراهاً بالحب

وكفا بالماء الملب

فلتحرس واديك الرحب

- جنة هذى الدنيا - حين الرب^(٤٥) .

وبالضرورة فإن هذا التكوين الداخلي المشكل للسلوك الخارجي ، قد كان صاحب الفاعلية المؤثرة في علاقة « وعد » بغيره من الأشخاص ، فقد نشأ في أحضان صداقة حميمة مع السلطان ورائق ، جعلت منهم ثالثاً متناهماً برغم ما بينهم من مفارقة داخلية أو خارجية . وفي موقف من أكثر المواقف دلالة حل هذه الحقيقة يتداخل الثلاثة في نشيد هزلي معبر قائلين :

هنا نحن صمالك الدنيا

تنتقل في أية ثانية

ما بين العرس وبين الماتم

لنقول لهم :

دنيا ثانية^(١٢) .

واللافت أن هذه الصداقة العميقة لم تقف حائلاً دون استقلالية « وعد » في مواجهة أفكار ورائق ، وعدوه خلدنق . ويمكن أن نقول إنه اختار منطقة وسطى - بينها - تقدم حل وفرض حدة كل منهما في موقفه إزاء الآخر :

وعد لوائق : صوتك أنت وصوت الشيخ خلدنق

حدا صيف واحد

يضن في القطع

كل منكم يصلح جزوا

.....

الصوت الواحد في هذا العالم صوت عقل

البعد الواحد يحمل للأبعاد الأخرى

إنذاراً بالعقل^(١٣) .

وليس معنى الوسطية هنا تقبل « وعد » لتركبة خلدنق الداخلية ، ولكن معناه الوقوف بين طرفي التناقض الفكري المتوهم (الشرع - العقل) ، ليكون ذلك تحولاً لرفض أي نظام شمولي يغيب فيه الرأي الآخر . أما خلدنق بمكوناته التفصيلية فهو مملوؤ من جملة وتفصيلاً ، وما تحتاج فرصة لوعده داخل الأحداث إلا ويبدى هذا الرفض في أسلوب حاد أحياناً ، وسنخر أحياناً أخرى :

الشيخ خلدنق مهروس

بالذهب الإبريز الأصفر

إن لاحت في الصين فلوس .

يمحى البحر ويتطهر^(١٤) .

لكن يظل الرفض دائماً في دائرة احترام وجود الآخر ، بمعنى نبذ العنف في مواجهة اختلاف الرأي ، أو حتى في مواجهة الرفض . يقول « وعد » عن خلدنق :

في ظلمة ليل كنت أباهته

ضربة سيف أو طعنة خنجر

وتريح العالم من هذا الوجد
لكن عاتبي السحر
قالية يرقد فيها السحر
يقف فيها هذا الشيخ
- بلحيته الكثة ، والنظرات الشيطانية -
مصلوباً أبداً الدهر^(١٥) .

وتتوّل مجموعة علاقات « وعد » بالشخص إلى علاقة توحد بينه وبين مارية برغم اختلافها في العقيدة ، حيث يتم زواجه منها ، وعودتها إلى بلاد الأندلس .

٥

ويأتى (وائق) في المرتبة الثانية كما وكيفا ، فقد استغرق ملفوظه الشعري مائتين وتسعين سطراً . وإذا كان وعد قد حضر بشخصه في أربعة مشاهد : الأول - الثاني - الثالث - السادس ، فإن حضور وائق قد اقتصر على ثلاثة مشاهد : الثاني - الثالث - الرابع . وفي وسعنا أن نتيين - من خلال النظر إلى المسلك العام لهذه الشخصية داخل المسرحية - أنها من طراز خاص ، فليس فيها من التعقيد ما لاحظناه في وعد . وربما كان مرجع ذلك إلى أن شخصية وعد تعيش في خارجها على وجه العموم ، ومن ثم كان من المسور إدراك ما فيها من تركيب وتعقيد ، في حين تعيش شخصية وائق في داخلها غالباً ، ومن ثم يكون الوصول إلى أبعادها محاطاً ببعض المحاذير ، خوفاً من التخمين أو التخليط الذي يفسى حل الشخصيات ما يتنافى مع تركيبها الحقيقي .

ونستطيع بداية القول إن شخصية وائق ذات بعد واحد ، ألزمها سلوكاً محلياً حيثما أتبع لها أن تشارك في الأحداث ، وهو سلوك يعتمد العقلانية الحاصلة . يقول وائق :

العالم مملكة الإنسان

العقل .. الربان .. اللفظ ، الخلو ، المولع بالكشف والتكوير

في هذا الحشد الهائل من أوهام وعيالات وأساطير

أصل إلى اللب

أنزع عنه الأعراض إلى الجوهر^(١٦) .

وهذا المسلك العقل الصارم يكسبه نوعاً من المصارحة التي تصل إلى درجة مواجهة السلطان بحقيقة حاشيته التي تحيط به ، وكيف أنها مجموعة من المنافقين . يقول وائق للسلطان :

أو لا يكفى ما حولك من عبّاء الشمس

يشرق مولاي السلطان

فيشرق عباء الشمس

يغرب مولاي السلطان

يغرب عباء الشمس

عباء الشمس يحرك أذنيه نحو الشمس ولا يتمب^(١٧) .

وهذا التوجه الوجودى - فى جلته - انعكاس المجموعة من التكوينات الفكرية التى يتبنى بعضها إلى تأثيرات «اعتزالية» تحررية ، وبعضها إلى تأثيرات يونانية أرسطية ، على نحو شكل عند واثق إدراكاً شمولياً لطلق الوجود ، من حيث تمثيله لروح العالم الذى تسمى الإنسانية إلى بلوغ أعتابه ، واستشراف أنواره .

وشير حوار «وعد» ومارية إلى هذا الجانب من تكوين واثق الفكرى والثقافى :

وعد : تحبّ الرمل

كأس السم أو الخبجر

مارية : سقراط

وعد : كان شغولاً به

يصعد عنه كما يصعد عن ضوء الشمس

يرتد رؤه كما يرتد الظلم

هراً من أمار الفردوس

مارى : يطف بالإنسان

أن يترك أهداء وجوه عروج

بالخبرة والحرمان

.....

هل كان لوسطو لسطو

وعد : كلا ... ابن الرواسى^(٣٣)

وهذا التراكم الثقافى حله نظرة واثق للعلاقة بين الشرع والعقل ، وكيف أن الشرع وحده غير قادر على حل مشكلة العالم دون مساندة من العقل :

خديق : العقل أصل الإنسان

أعطه فى غابات شروق ، ومعايير خرواب

(مغيراً إلى السه)

من شرفة هذا الثور الطلاء

يلى الإنطلا

واثق : هل حل الإشكال

اجتمع الناس على غاية

كلا يا شينى

لزمعت فى العالم أبلر الدم

اصعدت أبلر الخلد الأعص

اجعت أنجار الحب الأخضر من قلب الإنسان

.....

العقل هو المرء^(٣٤)

وهنا تأتى دعوة واثق إلى عقد نوع من المصالحة بين الشرع والعقل ، لأن امتلاء العالم بالمتناقضات فى حاجة إلى مواجهة بالحوار العقل ، وهذا ما يدعو إليه خديق وهما فى قمة الاختلاف :

واثق لخديق : لا أنكر أنك فلك رسالة أسلحة هجاء

ثم مواجهته بضعفه الداخلى :

واثق : صدق .. إلى أتعذب

رجل من معدنك الطيب

نفاذ الفكر .. ملأنا :

يعلل .. يهزم من الداخلى^(٣٥)

وهذا التوجه العقل الصارم - بلا شك - كان وراء نظرتة الرديئة إلى فن الشعر ، حل أنه مجموعة من النزوات والأوهام التى لا تتألف مع العقل . وهو يقرر هذه الحقيقة فى وجه «وعد» :

الشعر الغارق لى التعبير عن النزوات الدنيا وتصوير الأوهام^(٣٦)

وهذا الثغور من المنحى العاطفى يتوافق مع أخلاقياته التى يلتزم بها ، حتى فى أشد المواقف إغراء ، فعندما تتقدم إليه (أروى) لتعرض عليه نفسها ، يرفض فى كبرياء مغلف بنوع من الدمالة الغريبة عليه :

واثق : طمأ .. طمأ .. يا أروى

أنا ملتزم بلهيلة نفسى باسم العقل ، كما أن

صديقى الشيخ خديق ملتزم باسم الفرع ، فلا

ألوى

مع إصجابى بالتركز الزاكن ، بالسوسن ميمسماً

بأريج الفل

لا أجرو أن أمك ستر امرأة فى جنح الليل^(٣٧)

ويبدو أن هذه المعارضة بين العقلانية والحس الجمالى ، كانت مجهداً لأن تحتل أروى داخل هذا العقل مكانة عاطفية ، وكان هذا إعلاناً ضمنياً عن أن النزعة العقلية وحدها محال أن يكون لها السيطرة على مقدرات الإنسان . وحديث واثق إلى أروى يؤكد هذه الحقيقة :

ما أطول ليل العاشق

ما أحل تلك الأطياف

هائلا أذكرك ، بل أحيا

أحلام الحب الأول

ينفض فى أطرافى الهابسة الفوق الراجف

وأعيش بأوهام مراهق^(٣٨)

ولا شك أن هذا المسلك الأخير يتناقض مع عقلية الصرامة التى تسيطر على تكوينه الداخلى ، والتى لا تعرف إلا للملوسة الضرورية ، وتتخفظ أمام مجموعة الغيبات على وجه العموم :

واثق : نحن وجدنا فى هذا العالم

فلنسأل أنفسنا

كيف نكون

لا داعى أن نسأل :

من أين .. ملأنا ؟

فلك رجم بالغيب^(٣٩)

مقدم
لكى ألقى أحياناً أن تتحول في دائرة العقل
أن نفع نالنا للفكر
تزن الآراء بميزان إنسان
تسلم عقلك حراً^(٢٨).

ويثير شجوناً يا مولاي
أنك لم يخفق قلبك حتى الآن
لم تهب بألف جناح نحو الشرق^(٢٩).
كما يقدم التوجيه والوعظ لوائق :
يا ولدى .. رقق قلبك بالدهوات المبرورات
واستقبل من يومك ما فاكك أمس
لا تنظر في عين الشمس
أنقل روحك من أدران الوسواس الخناس
حتى لا يهبط للقاء^(٣٠).

وفي مقابل ذلك يتكشف سلوك الشخصية عن تبدل وجهتك لا
حدود لها ؛ فعند مقابلته لأروى تتضح هذه الحقيقة في قوله لها :
انتفضي من خلف النخلة
من ألف امرأة أعرف هذا العطر ،
وأشتاق إلى شم الريح الرائع ،
ضم الجزع الفارح
لضم الطاح الجامع
أشتاق إلى ملح العرق المصعد بين اليدين^(٣١).

أما الخمرة عند الشيخ فهي (الطاف المولى) :
خدرتق : ما هذا ؟
أروى : من ذوب فؤادي قنينة لمر
خدرتق : يا الطاف المولى ..
ردي لشباب خمرتق فيه ليالي الخلو
بالأسفار وباللذات القصرى^(٣٢).

وقمة الضلال أن يتلاعب بتعاليم الدين ، ويجعل اقتضاه الحرام
في إطار من الشرعية . يقول لأروى مزيفاً على نفسه وحل
الآخرين :
قولي : حتى نبقي في دائرة الشرع المحروس
من الله : وجهتك نفسي

واستكمالاً لهذا المسلك يتحرك خدرتق لتخطى كل حبة تقف
دون تحقيق غاياته ، مستعملاً الطرق المشروعة وغير المشروعة ، التي
تصل أحياناً إلى درجة القتل ، حتى ولو كان قتلاً بالنوايا ؛ إذ كانت
هذه نيته تجاه وائق ، وقد هدده بها في جملة سلبية أقوى في تأثيرها من
الإيجاب ، عندما قال له :
ثق يا
لن يفتلك أحد من أتياي^(٣٣).

وكانت هذه نيته تجاه وعد أيضاً :
خدرتق : ماري
يدي على دم الشاعر

أما علاقة وائق بشخص المشرحة ، فهي تشكل امتداداً
لصدقة طفولية مع السلطان ووعد ، تتخلص من كل مظاهر
التكلف ، كما تخلص لكل مظاهر الود ، في حين تجسد علاقته
بخدرتق التناقض في أقصى درجاته ، بل الرفض الكامل لهذه
الشخصية الرفيعة ظاهراً وباطناً :
وائق : صدقي يا شيخى .. أنا لا أتجاهل قدرك
بل أحس في نفسي أحياناً
ما أبره من رجل حائق
حين يصعب مواظبة الثارية
ويحصن على التقوى
في ورع مصنوع زائف
يزداد رصيد الأوقاف ،
وتنتفخ جيوبك بالذهب الإبريز^(٣٤).

وقد انتهت حياته نهاية مأساوية ثمناً لمبادئه وأفكاره حل يد
(بعزلة الضبط) ربيب خدرتق ؛ فشخصيته - في مجملها - تكاد
تنبثق من اسمه الذي تحمل من خلاله في الأحداث (وائق) .

٦

وعمل (خدرتق) الشخصية الثالثة من حيث المساحة اللغوية
التي حازها في المشرحة ؛ فقد امتد ملفوظه إلى مائتين وواحد
وخمسين سطراً ، بنسبة ١٤ ٪ تقريباً من جملة أسطر المشرحة ، كما
تدخلت هذه الشخصية حوارياً في ثلاثة فصول : الثاني - الرابع -
الخامس ، منسوبة في ذلك مع شخصية وائق . وطبيعة الدور الذي
قامت به كان وراء اختيار رمزها الاسمى (خدرتق) ، بما يجعل إلى
مرموز خير مباشر هو (العنكبوت) ، بكل هوامشه الخرابية من
ناحية ، والانتشارية من ناحية أخرى . والمسلك العام لها ينم عن
ازدواجية تقابلية بين الظاهر والباطن ، أو لنقل إن هذه الشخصية
تميش حياتين متناقضتين تمام التناقض ؛ فمن ناحية تضع نفسها في
إطار خارجي يقوم على إدهاء التدين ، وحراسة الشرع :
أنا في هذا العالم ، راحي تنظيد الأحكام ، مدافعة
الأوهام ، إشاعة روح العدل
أقبل إلى الأكفاد الأطهار رعاة هذا العهد^(٣٥).

وباسم هذا الإطار الخارجى يعطى لنفسه الحق في تحريض
السلطان على رحلة الشرق :

أنت تسميها العقل
الشاعر يدعوها الوجدان
باسم الحكمة والفن إلى ذك الحيوان
تتحدران^(٣٩) .

في جبينه المشيم
في أشلاء قلبه الطمين
فوق رأسه الذبيح بالسكون^(٣٩) .

وهذا التكوين الشائه هو الذي تحكم في علاقته بالشخص في
المرحبة ؛ فباسم الدين يجترى على السلطان ويهدد
مستراً ؛ فإنا أن تأخر السلطان في تلبية دعوته إلى زيارة المشرق حتى
يتدفق قائلًا له :

وإذا أمهلك الخالق
هل يهلك الخلق ؟
ورعاع القوم يلوكون حديثاً عن رجل مارق
يجلس خلف أريكة عرشك^(٤٠) .

أما علاقته بوعده ووائت ، فقد حددتها الأسطر التي عرضنا لها في
لتحديد موقفه من العقل والعاطفة ، وإن خصص وائتاً بمزيد كراهية
واحتقار ، بوصفه الطرف المضاد الذي يمتلك قدرة الكشف عن
زيفه وباطله . يقول خدرتق لوائت :

صدقي .. إلى أحسد أمثالك
أبغى لي أرض الله كما يبغى الثور الخاليج
تفتت من اللذات كما يفتت بغير
وتنام قمر العين كخنزير في مزبلة
لا تطرق قلبك آيات الله
ولا تعباً بفقاليد الشرع^(٤١) .

وتجسد علاقته بأروى جوهره المنحرف ، المنغمس في كل ما
يحرمه الشرع الذي يتحدث باسمه ؛ فعندما تقدم له أروى كأساً من
الخمر يقول - في إباحة مفرطة - :

قبل .. دعني أفرغ لي أحراق الغاية
أضواء ومهاويل وظلا
ودعني أفرق بين الماء وبين النار
ويفرق جيش الفرحان ، فرساناً ،
ورماحاً تنفض ، وعيلاً^(٤٢) .

أما مارية فهي أمنية تعيش في خياله :
خدرتق : الليلة يا أروى
أروى : ماذا
خدرتق : يا أنتس فرلبي
أروى : يا
خدرتق : بل بالحلوة ماري
أروى : ماذا عن أروى
خدرتق : أثبت سمعتك
أنت فبابة صيف ضائعة الماوى^(٤٣) .

والمدهش في كل ذلك أنه يكاد يلقي مسئولية هذا المسلك على
الله ويدعي أنه حارس شريعته على الأرض ؛ ففي لحظة انتفاسه في
دنيوته يتطلع إلى السماء قائلاً :
أعرف أنك تضحك في ملكوتك من هذا الخلق
أنت هرست الأضواء بأعمال
شرح لي كبنوة نفسي كالأعدود المنشق
روح يفرها النور فتصعد
جسد منغمس في الطين ،
ومتعش بأريج الطاح وفاقهة الهد^(٤٤) .

والنظر في التكوين الداخلي لهذه الشخصية المعقدة يفسر هذا
المسلك المزدوج ، حيث يمتد هذا التكوين إلى مرحلة مبكرة من
عمره ؛ فقد كانت النشأة الأولى موهلة في الوضاعة ، يكشف عنها
حواره مع عكل :

عكل : يا ابن بهانة .. بائعة الفرع
يا أعظم خلوق .. يا مجد
خدرتق : أحرص يا وهد
هذا أسلوب الحارة
فنتعلق هذا الماضي الأسود^(٤٥) .

وفي عملية تمريضية يعمل خدرتق على جبر هذه النشأة باستيعاب
ما يصل إليه من المعارف ، وبخاصة الكلامية والفلسفية ؛ يتم عن
ذلك حديثه إلى وائت :

خبرني من أنت ؟ ..
أرسطى كابن اللاوندي لا يؤمن إلا بالחס
أم صول يصل إلى الغاية بالرؤية والحنس
من أهل الباطن أنت ؟
قدح ألواح ، وتوتاج على أعتاب الرمز^(٤٦) .

والملاحظ أن هذا التوجه المعرفي كان موظفاً لخدمة أغراضه ،
ومقاومة أي مسلك يمكن أن يقف عقبة دونها . ومن هنا نراه يرفض

العقل رفضاً حاسماً ، ويعدّه جهازاً مضللاً :
العقل أضل الإنسان
أدخله في غابات شرور ، ودعاليذ خواء^(٤٧) .

ويجمع إلى رفض العقل رفض الحب أو العاطفة ، أي أنه يرفض
وائتاً ووعداً بطريق غير مباشر :
خدرتق : ما العقل .. ؟^(٤٨)

اسم محبوب لقوانين اللحم ، وأهواء الدم
العقل مراسم هراذك المشبوبة

وهي من هذا المنطلق ترفض كل مسلك يعتمد العنف وسيلته لتحقيق أهدافه ؛ ففي لحظة عاطفة يدور بخلد وعد أن يقتل خدركا ليخلص الواقع من آثامه وشروره ، ويعرض حل مارية هذا الحاضر ، فيكون ردها حاسماً وحامياً على صعيد واحد :
ما كنت غفرت لكف يقطر منها الدم^(١٧) .

وليس معنى الحب والتسامح والضعف والاستسلام ، وإنما هناك مواقف ذات طبيعة خاصة من العدوانية ، لابد أن يكون لها مواجهة تناسبها ، وإن كانت المواجهة - أيضاً - تتوافق مع القيم الإيمانية الحقيقية ؛ فعندما تستأذن من وعد للعودة إلى الدبر ، يتخوف عليها من أخطار الطريق ، فتزد عليه في ثقة :

بحيان عندك لا مهم
أظفر ماري تمنع هذا الإثم

أسلمت الروح ، وهذا الجسد الواهن أقدار الرب^(١٨) .

ويدفعها احتزازها بذاتها إلى رفض كل موروث يمكن أن ينتقص من أنوثتها ، أو يجرمها بعض حقوقها الإنسانية ، حتى ولو كان تعلقه بها على سبيل التضمين لا التصريح ؛ فوعد سعيد بحبها ، ثمزه الفرحة بامتلاكها :

وعد : والرحى .. إلى أملاك العالم في هدى الكف
مارية : (غاضبة)

لست زجاجة حر ، باقة زهر
قطعة أرض تملكها طول الدهر
إلى روح حر^(١٩) .

وهذا التوافق في المسلك العام ينعكس تكويناً متميزاً من النقاء والحب والمثالية ؛ وهي مواصفات تمثل حُدة تواجه بها العالم المحدود (الوطن) ، أو العالم غير المحدود .

وقد امتزج حبها للوطن باللون من الخوف والشفقة نتيجة لرؤيتها العميقة لما يهدده من عوامل تدميرية تحاول تزيين العلاقة الحميمة بين أبنائه :

مارية : يا حبي ..
أعفى هذا الوطن الرهد
أعفى أن يظلم في زوينة الرمل
أن تتركه حاصلة الرهد
اعزف يا حاصر في وطني خفاً للحب
الحب .. له للجد . له للجد . له للجد^(٢٠) .

وقد أخذ هذا الحرف طبيعة درامية تعلن عن صراع مهتم في الباطن بين رؤية الواقع الكئيب في الوطن والرغبة في الرحيل عنه بصحبة وعد :
وعد : نيكين
مارية : وأعفى يا وعد

وقمة انحدار خدرك في علاقته بمكمل التي تمتد - كما أوضحنا - إلى مرحلة الطفولة ، والتي من أجلها يطالبه مكمل بحقوق يراها له قبله بحكم المنشأ والتوجه :

مكمل : أسألك الآن بحق صداقتنا في الكتاب
أن تفتح شفا في هذا الباب
أن لا تتركى كالأصمى في سرداب^(٢١) .

والنظر في مجموع هذه العلاقات يدل على أنها قائمة على الرفض ؛ رفض خدرك لكل من تعامل معهم من قريب أو بعيد ، أو لنقل إنها حركة إسقاط تحول الرفض المسلط عليه ، إلى رفض للآخرين .

٧

وتحتل مارية المرتبة الرابعة بين شخصيات المسرحية من حيث المساحة اللغوية التي شغلتها ، حيث حازت من ملفوظ الحوار مائتي سطر ، بنسبة ١١ ٪ تقريباً ، احتواها ثلاثة مشاهد : الأول - الثالث - السادس . وتدخّلها في الأحداث بأخذ أهميته من البعد المكاني (فقط) ، ثم من صلتها بالشخص الرئيسة : وعد - واثق - خدرك - أروى . ومسلكها العام ينبع من وظيفتها الدينية بوصفها راهبة من راهبات الدبر الكبير في فقط . ومن ثم فلا غرابة أن يتسم هذا المسلك بالنقاء والطهارة . وهي تجمع إلى وظيفتها الدينية وظيفة اجتماعية متصلة بالوظيفة الأولى ، حيث تقدم معونتها لجهايات المسافرين وهابري السبيل ؛ فمسلكها قائم على الإيثار المخلف بالحب العميق . واللافت أن هذا الحب يتسع حتى لمن أساء إليها مهما بلغت إساءته . وتتكشف هذه الحقيقة في حوارها مع « وعد » وهي تستعيد جانباً من تاريخ زواجها الأول :

مارية : لم أخبرك
سألقى الأقدار إلى كفى وعد
في تلك الليلة هفت العالم
وانفرد بأصغالي المقت إلى أبعد حد
وعد : لكنك ثابتين كطيف نوراني
كملاك يفرس في العالم قلل الرحمة والحب
مارية : ذاك قراري للرب
أن أخدم من ينله القلب
من قللوا الرغبة أن أحل سكينا
وأزق جسده
وأبهره شلوا شلوا .. للوحى الكاسر^(٢٢) .

وكل ذلك بدافع من حق إيمانها ، ومسيحياتها التي تستلهم تعاليم السيد المسيح :
أر ما قال السيد في ملكوته
« باركوا لأهنيكم
و .. أحبوا مبغضكم »^(٢٣) .

أن تنفجر رياح الحقد ،
يمزق في وطني الأخضر .. أجنحة النسرين ،
وأحلام الزنق .

هل أرحل باسم الحب
أم أبقي باسم الحب^(٥١) .

ومجموعة هذا التكوين العميق لمارية هو الذي سيطر على علاقتها
بالشخص حوله ، وفي مقدمتهم (وعد) الذي صار لها الحاضر
والمستقبل ، وشغل كل مواطنها النبيلة حتى صارحته بحبها ،
بالرغم من أنه مثل لها هزيمة داخلية وخارجية على صعيد واحد .
ملوية لوعد : بمفاسة الحب
لا تفر
أحرزت النصر^(٥٢) .

أما واثق لمحدثها عنه بمثل احتراماً وتقديراً كبيرين ، يكشف
عن ذلك حوارها مع وعد : فهي تصفه بأنه (سفراط) :
ملوية : سفراط
وعد : كان شغولاً به

يحدث عنه كما يحدث من ضوء الشمس
يرتد رواده كما يرتد الظلمة
هراً من أهدار الفرووس
ملوية : يصف بالإنسان
أن يدرك أبعاد وجوده مزوج
بالخبرة والخمران^(٥٣) .

كما أنها أحببت أروى ، ونظرت إليها من خلال ظروفيها القاسية
التي أوقعتها في تجربة الخطيئة ، وترى أنها سوف تلجأ أعتاب التوبة
طلباً لغفرة الرب ، وهذا ما دفعها إلى رفض وصف وعد لها بأنها
أفسي :

وعد : لا .. لا .. على أفسي
ملوية : كلا .. اسم الله عليك
على الحق المصيبة

زجت كف الله بها بين شعاب العجربة
خرجت نائمة ، قاتمة ، تفصل هذه التجربة
من يقصد باب إكسي ، يفر ربي فله^(٥٤) .

٨

وتحتل أروى المرتبة الخامسة في مجموعة الشخصيات كميّاً وكيفياً ؛
فقد استمر ملفوظها الشعري مائة وأثنى عشر سطراً ، بنسبة ٦ ٪
تقريباً من مجموع أسطر المسرحية ، وقعت في الفصلين الثالث
والخامس .

ودورها القصير نسبياً لا يلغى أهميتها في تعقيد الأحداث ،

وتكثيف الصراع ، والكشف عن أبعاد بعض الشخصيات . وقد
ساعد على ذلك الطبيعة الإزدواجية التي سيطرت عليها ؛ فهي -
مثلاً - في علاقتها بمارية خارجياً تقدم كل علاقات الحب والأخوة
الصادقة ، في حين أنها - داخلياً - لا تتورع عن خيانتها مع حبيبها
وعد ، وتحاول أن تمد حبالها حوله ، فإذا ما أخفقت في ذلك المجهت
إلى واثق مقدّمة إليه جسدها في عرض مباشر ، قدمت له بكلام
غريب عن حبها له دون أن تراه :

أروى لواثق : ماذا .. امرأة في جعب الليل
رجل يتقد ذكاه

هل ثمة أفياء أخرى ؟

واثق : ماذا ؟

أروى : أحلامي تنظر لقامينا

ملوية أحسنت الطوق على عني

كانت تحكي عنك لمطهر كمال بالفوق

وتأخض الكليات إلى فردوس استلقى فيه على زلفك^(٥٥) .

أما علاقتها بخندرق فهي صورة للفجر الكامل ؛ وهو ما يؤكد
توافق هاتين الشخصيتين في المثلث العام . ويكاد حولهما معاً
يتحول إلى غزل جنسي مكشوف ، يزواج بين الكلام والفعل .



ويجسد السلطان سلسماً من حيث البعد الكمي ؛ فقد شغل
حواره مائة وعشرة أسطر ، بنسبة ٦ ٪ تقريباً ، تجمعت في فصل
واحد هو الثالث . وأهمية دوره تتمثل في كونه تمهيداً لواقع مكان
وزمان صالح لتجميع هذه الشخصيات ، وعقد العلاقات بينها حدّاً
درامياً ، نتيجة لعوامل التناثر أو التقارب التي بينها .

ومن هذا المنطلق التجريدي جاءت الشخصية صالحة لاستيعاب
صداقات متعددة ، برغم ما بينها من تناقض حاد أحياناً ، وهادئة
أحياناً أخرى ؛ وقد حاولت عقد نوع من المصالحة بينها في دائرة
السلطة .

وبرغم امتداد صداقة السلطان لوعد وواثق إلى مرحلة الطفولة ،
لم تكن هذه الصداقة حائلاً يحول دون علاقته بخندرق ، بوصفه
مثلاً لحظ الشرع في دائرة السلطة . ويحكم هذا التمثيل كان
السلطان يستجيب لخندرق ، كما حدث في حالة استجابه لرحلة
الشرق . ويمكننا أن نقول إن شخصية السلطان كانت قبلية للغزو
العاطفي ، والفكري ، وبخاصة إذا جاء هذا الغزو من شخصية
راسبوتينية كخندرق ، يجد في ظلها بعضاً من راحته النفسية ؛
السلطان لواثق : هل تدري أن حين تولدني بالكلم العاصف

يطلق الشبح العارف

ويعد سكية روي

ياكم أفني أن تسلم صدرك لأنامه الرطبة للكليات

للمسولات العلية^(٥٦) .

يجريها أهداراً في دار البهجة ، ويجرمها في دنيا الأحران
يمطرن بالخور العين ، ويركتن في هذا العالم هرومين ، نجف
كافصان يابسة ، وبهم حواري .. وساكنين^(٥٩) .

•

وبجانب هذه الشخص ، تقدم المسرحية مجموعة من النكرات
التي تلعب أدواراً هامشية تساعد في الكشف عن حقائق الأحداث
أحياناً ، وعن طبيعة الشخص أحياناً ثانية ، والتمهيد للأحداث
أحياناً ثالثة ، وقد حازت من الملفوظ الشعرى مائة وأربعة وثلاثين
سطراً ، بنسبة ١٠٪ تقريباً . وهذا القدر الكمي يشهد - بلا
شك - إلى أهمية دورها في مجمل المسرحية ، والتصاعد بالدرامية
حتى فيها هو جانبي أو هامشي .

٨

لا شك أن النظر الكمي والكيفي في مجموعة الشخص قد
كشف حل نحو مباشر عن طبيعة الأحداث ومدى تعقيدها ، أو
سهولتها ، كما كشف عن العناصر الفنية التي حققت هذا القدر
الكبير من خواص البناء المسرحي . ولم يكن من الممكن تقديم كل
ذلك إلا من خلال اللغة ، إذ هي الوسيلة الوحيدة لإنتاج أي عمل
أدبي ، وعن طريقها يمكن للمبدع أن يقدم إبداعه . ومن ثم فإن
منهج الدراسة يقتضي رصد البعد اللغوي لهذا العمل لتكتمل
(القراءة اللغوية) الصحيحة .

فلما في بداية هذه القراءة إن المسرح الشعري يتميز بشفافية لغته
حتى يتاح للمتلقى أي كانت ثقافته أن يخترقها إلى الدلالات التي
تسبح وراءها ، أو تخلق فوقها . وهذا الخطاب المسرحي قد حقق
قديراً هائلاً من هذه الخصوصية ، فلم تكن هناك عثرات تعبيرية
تعطل المتلقى عن المتابعة ، ولم تكن هناك تعقيدات تركيبية تغلق
المعنى أو تغيبه . وليس معنى هذا أن اللغة قد سارت في طريق مهادنة
أقرب إلى اللغة الإخبارية المألوفة ، وإنما معناه أن اللغة كانت
تتعامل في حرص مع الأبنية الجمالية ، بحيث لا يكاد يتوقف عندها
المتلقى ليتذوق خواصها الفنية ، حتى يفادها سريعاً إلى التشكيل
الحدثي .

وقد حقق الخطاب قديراً من شعريته بالتعامل مع الأبنية البلاغية
(العدولية) ، فاستخدم ثلاثمائة وخمس وأربعين استعارة ، ومائة
وواحد وتسعين تشبيهاً ، وثلاثين وأربعين كناية ، مجموعها خمسمائة
وأربع وثلاثين بنية ، بنسبة ٣٠٪ من البنية لكل سطر . لكن يلاحظ
أن مجموعة هذي البنى لها طبيعة انتشارية ، أي لا ينحصر لها وجود
إلا بمجموعة من المفردات أو التراكيب ، وهذا يعني أن لها سيطرة
شمولية على الخطاب .

وإذا نظرنا إلى النسبة مجردة لأدركنا انخفاضها الشديد (٣٠ ، ٣٠)
لكل السطر . وبين هذا الانخفاض الكمي والانتشار الكيفي تأني
شعرية الصياغة المسرحية بخصوصيتها التي تجمع بين الصياغة
الأدبية واللغة المحايدة .

والبساطة في تكوين شخصية السلطان شيء مستهدف منذ بداية
الأحداث ، لتكون محلاً صالحاً لاستيعاب التطرف في واقع
وحدوث ، والتوسط في وعد . وربما لاحظنا فيه - نتيجة لذلك -
نوعاً من المجاوزة ورفع الكلفة ، حتى إنه ليسمح بمواجهته بالنقد
الذي يبلغ درجة الحادة أحياناً ، فنجد وثاقاً يواجهه بحقيقة انهزامه
الداخل أمام حدوث :
واثق : صدقني إلى العذب

رجل من معدنك الطيب

نفاذ الفكر .. لماذا

يظهر يقيناً .. بهزم من الداخل^(٦٠) .

•

وتأني شخصية (هكل) في نهاية مجموعة الشخص من حيث
الكم ، فقد حازت ثلاثة وثلاثين سطرًا ، بنسبة ٥٪ تقريباً من
مجموع الأسطر ، ترددت في الفصلين : الرابع والخامس .
وتتكشف خطورة هذه الشخصية بداية من تعدد الأسماء التي أطلقت
عليها ، حيث تدخل الأحداث لأول مرة تحت اسم (الغريب)
بكل محتوياته من الشذوذ والتشرد ، ثم يتم نقله إلى إطار جديد
(بعزقة الضب) ، بكل محتوياته من الانتشار والتوحش والغور ،
ثم يستمر ثالثة حل (هكل) بكل محتوياته من اللؤم والدنائة والخبث
والشر . ووفقاً لطبيعة هذا التكوين تكون الشخصية أداة في يد
السلطة أي كانت ، سياسية ، أو اقتصادية ، أو دينية . وهذا ما
يؤكد حواره مع حدوث :
هكل : اسمعي .. ساكون فزاحك .. داصتك .. سوطك للبطش

حدثني : والطرف الآخر ماذا يدلع ؟
هكل : في أصغر دائرة قاضي للشرع^(٦١) .

إنها شخصية مفرغة من كل عناصر الخير ، وكأنها - على نحو من
الأنحاء - كانت الجانب المظلم من شخصية حدوث ، ومن ثم
امتلكت داخلها قدرة انحرافية غير محددة ، تصل إلى درجة توجيه
النقد للشرع فيما يتصل بالحرام والحلال .

هكل هذا يلح على حدوث في أن ينال مكافأة ما قدمه من خدمة
جليلة له بقتل واثق ، وما يمكن أن يقدمه مستقبلاً من خدمات .
ويدور بينهما حوار يكشف عن جوهر هكل الذي يعكس - في
الحقيقة - جوهر حدوث :
هكل : لا تلجشي للصرح

أنت ذكي .. بل أذكى مخلوق من مبدئنا المتواضع

أعني باب الرحمة في هذي الأرض

تأنيك هدايا الأمراء .. وأحياناً تتدقق

حدثني : معنى بعض المال

هكل : جف الخلق

أعني بعض رفاة من مشروب السحر

أنا لا أفهم كيف يجرمها الشرع

أَنزِعْ عَنْهُ الْأَعْرَاضَ إِلَى الْجَوْهَرِ
الجوهر .. أنت .. أنا
الجوهر .. هذا الإنسان^(١٧) .

أما الطابع الغالب على ملفوظ خدرنق فهو الحيادية التي تسمع
لبعض البنى الجمالية أن تحمل فيها ، مع احتفاظها بالقرب من ذهن
المتلقى حتى تصله بالحقيقة من أقصر الطرق الإبداعية :
خدرنق لواتق : صدق .. إلى أحسد أمثالك
نقى لى أرض الله كما يحضى الغور الهائج
تفتت من اللذات كما يفتت بعير
وتنام قمر العين كخنزير لى مزبلته
لا تطرق قلبك آيات الله
ولا تعبا بقليل الشرع^(١٨) .

وتكاد تكون لغة الشخص على هذا النحو ، مع مراعاة الواقع
البني والثقافي لكل شخصية ويصل تناسق اللغة مع الشخص إلى
درجة انعكاس المعجم الديني على الحوار في مجمل المسرحية ، فبارية
وأروى تدنان بالمسيحية ، وبيثة « ققط » - التي شهدت الجانب
الأكبر من الأحداث - بيثة مسيحية ، وغرودة الصديق الفنى
تستدعى تسرب مفردات من المعجم القبطى إلى الحوار ، وقد تردد
من هذا المعجم إحدى وخمسون مفردة ، تندرج حول اسم الله
(الرب) ، أما أسماء المسيح (السيد - ابن العذراء) ، أو حول
أماكن العبادة : (المحراب - الدبر - المعبد - بيت الرب -
المهيكل) ، أو حول رجال الدين المسيحي (الكهنة - الراهب -
الراهبة - القديس - القديسة - الأخت) ، أو حول كتاب
المسيحية (الإنجيل) ، أو حول بعض الطقوس (التعميد -
الترايم - القربان) ، أو بعض التعابير المحفوظة (له للجد) .

أما المعجم الإسلامى فقد تردد منه مائة وست وستون مفردة .
والنسبة بين المعجمين هي ٢ : ٧ تقريباً . والمدهش أن هذه هي
نسبة عدد الشخصيات المسيحية في المسرحية بالنسبة إلى عدد
الشخصيات الإسلامية أيضاً .

واللالت تداخل المعجمين على ألسنة الشخصيات ، فلم تكن
المفردات المسيحية خاصة ببارية وأروى ، بل تعدى إلى وعد وواتق
وخدرنق والمجموعات والجوقة ، وكذلك الأمر بالنسبة للمعجم
الديني الإسلامى .

٩

أما النظرة في المعجم اللغوى للمسرحية على الإطلاق ، فإنها تبدأ
برصد العنوان (البحر) بوصفه المدخل الرمزي لكل الأحداث ، أو
بوصفه حاملاً للمضمون الشمولى لها ، فاختيار العنوان جاء راسماً
لمجموعة الأحداث ، يحمل في طياته المرجع الوضعى أولاً ، ثم
يقدم مجموعة الدلالات الإضاحية ثانياً ، من حيث كان العنصر

وبلاحظ - أيضاً - أن هذه البنى البلاغية لم تكن مفرقة في
المجازية ، بل كانت قريبة من ذهن المتلقى على نحو لا يلجأ معه إلى
الاحتمالات التخيلية أو الرهمية للوصول إلى النتائج الدلالية . وربما
كانت بنية الكناية - لهذا السبب - أقل البنى تردداً بوصفها بنية
ثنائية الدلالية ، كثيرة اللوازم ، تمهد الذهن إلى درجة معينة في
الوصول إلى نتائجها .

والمحافظة على درجة التردد في الخطاب كله لا تنفى وجود مناطق
محددة ، تتدخل فيها شخصيات بعضها فترتفع نسبة التردد ، كما
يحدث - غالباً - مع شخصية وعد : إذ إن وظيفتها المسرحية لم
تفصل عن وظيفتها الحياتية ، ومن ثم نجد معها ارتقاعاً في تردد
البنى البلاغية ، أو الإيغال بها في الحيال مما يناسب الوظيفة الفنية
(شاعر) . وحديثه عن الشعر نموذج هذه اللغة التي تميل إلى
الكثافة :

وعد : الشعر

رقه روح الضرة لوى الصخر الأجره

سحر الكون الأوحده

المرة ، والكرمة ، والنفمة سكوى ، والفلق المسجد

أطراف من شعر الله ،

قصائد حب تتبد

الشعر

شارة أن هذا المخلوق الأسمى

ومضات الروح الأسمى^(١٩) .

لكن مع ذلك فإن الموقف المسرحي يفرض على الشخصية أن
تشكل لغتها على نحو خاص يناسب الموقف بالدرجة الأولى ، فوعد
بكل لغته الكثيفة يميل إلى المباشرة عندما يحتاج تطرف واثق
وخدرنق ، ومن خلال هذا الهجوم يسقط في الحوار قضية معاصرة
هي قضية الأنظمة الشمولية - كما سبق أن أوضحنا - :

وعد لواتق : صدق

الصوت الواحد في هذا العالم صوت هقل

البعد الواحد يحمل للأبعاد الأخرى

إنذاراً بالقتل

المجتمع المطلق مسوم ومحل^(٢٠) .

وعلى هذا النحو يأخذ ملفوظ واثق - في جملة - مشعباً بالدوال
التي تحمل مضموناً فكرياً أو كلامياً أو فلسفياً :

واثق : ما أحسب حين الحق

العالم مملكة الإنسان

العقل .. الربان .. البهظ ، الخلد ، المولع

بالكشف وبالنور

فى هذا الجسد المائل من أوهام وخيالات وأساطير

أصل إلى اللب

المشروب - الشلال ، أو حول البيته المكانية للماء : البئر - النهر - اليم - البنيوع - الشط - المرفأ - القدير - الميناء ، أو حول ما يتصل به ويحل فيه : الغرق - السفن - الصياد - السباحة - الريان - الأشربة - السمك - الزورق ، وقد يتصل المعجم بالآثر المائى : العذوبة - السفيا - الرى - العطش - الظما .

وإذا كان البحر قد جسد الرمز الدال في الخطاب جملة ، فإنه من ناحية أخرى كان مشاركاً لغيره من الحقل الدلالية في إنتاج هذا العمل المسرحى ، وتشكيله درامياً ، لأنه لا مسرح بلا درامية ، ولا درامية بلا صراع ، ولا صراع بدون تصادم حل المستويات كافة ، صياغياً وحديثاً . وأخطر هذه الصدامات الصياغية هو ما كان بين

التجسيد والتجريد ، الذى انتشر في كل مناطق الحوار تقريباً . ومع ذلك فقد كان من الواضح تغلب ظواهر التجسيد بحكم سيطرة الصيغة الفعلية في جملة الخطاب ، حيث بلغت الأفعال فيه ألفاً وثلاثمائة واثنين وثلاثين فعلاً ، بمعدل تردده يبلغ فعلاً ، واحداً لكل سطر تقريباً ، وهى نسبة مرتفعة إذا أدركنا أن هناك مائتين وواحد وأربعين سطرأ يتكون السطر فيها من كلمتين فقط ، وأن مائة وتسعة أسطر يتكون السطر فيها من كلمة واحدة ، وأن ثلاثين سطرأ تكاد تخلو من الدوال لاحتياهما على الأدوات المساعدة ، أو على الدوال الناقصة الدلالة ، كإسماء الإشارة والموصولات ، أو على حروف المعاني ، كالاستفهام والنفي ، وكلها لا تنتج معنى إلا في السياق . ودور هذه الأفعال - درامياً - باقى من تعدد أزمانها بين الماضى والمضارع والأمر ، وتعدد حقولها : حقل الكينونة ، حقل الإدراك ، حقل الغاية ، حقل الموت ، حقل الصوت ، حقل الماء ، حقل الضياع .

وفي مقابل هذه الكثافة الفعلية نجد مواجهة تجريدية بالاعتداد على معجم (المصاير) التى ترددت أربعاً وستة وأربعين مرة ، بنسبة تردده تصل إلى ٢٥ ، من الدال لكل سطر ، بمعنى أنه إذا كان التجسيد قد حقق لنفسه وجوداً مكتملاً في كل سطر ، فإن التجريد قد واجهه بوجود جزئى يحافظ على درجة التوتر التى تشعل الصراع أو تزيد من حدته .

ولم يكن هذا التشكيل الصياغى صاحب السيادة المطلقة في مناطق الصراع المختلفة ، بل إن طبيعة هذا الخطاب الذى يمتد إلى التاريخ ، ثم يحمله إلى إسقاطات معاصرة ، تجعل التصادم بين المكان والزمان يؤدي دوراً رئيسياً في هذا الخطاب .

والنظرة الإحصائية تشير إلى تردده مفردات المكان ثلاثمائة وستة وعشرين مرة ، ومفردات الزمان مائة وثلاثين مرة ، وهو ما يعلن عن غلبة الواقع المكانى ، وتدخله المباشر في صناعة الأحداث ، وبخاصة إذا أدركنا اتساع مفردات هذا الحقل ، لتشمل سبعة وستين دالاً ، تجمع بين العموم مثل (البلاد - الوطن - الشرق - الدنيا - الأرض - السماء - الكون - الصحراء) ، والخصوص مثل (المدينة - مصر - عكا - بغداد - أشبيلية - الصين - قفط) ، وبين الخارجى مثل (البستان - الطريق - الغابة -

الفاعل في تعقيد الأحداث ، ونقلها من الخط الطولى المألوف ، إلى خط العمق المعقد . فرحلة الشرق لا يمكن أن تخرج من العدم إلى الوجود إلا بتجلد دال البحر بما هو وسيلة اتصال وانفصال حل صعيد واحد ، كما أن التقاء الشخوص لا يمكن أن يتم درامياً إلا عن طريق هذا الدال أيضاً ، وإلا فكيف يلتقى وعد بمبارية ، وواقع بأروى ، ومبارية وأروى بخدرتق ؟ وكيف يمكن تحول مارية من بيتها المكانية إلى بيته أخرى في بلاد الأندلس ؟ لا يمكن أن يتحقق شيء من ذلك إلا بأداء (البحر) لدوره الرسمى .

أما على مستوى الرمز فإن (البحر) يقدم مجموعة من الدلالات الإضافية التى تحمل على تصعيد درجة التوتر في الحوار ، ودفعه إلى الشفافية أحياناً ، والكثافة أحياناً أخرى ، فهو المسهم الأول في تأكيد شاعرية الصياغة بتحويلها من المباشرة إلى غير المباشرة ، حيث لم تقتصر الأمر على العنوان فحسب ، بل إنه تردد في جسد المسرحية إحدى وثلاثين مرة ، حاملاً معه مجموعة تحولاته الدلالية التى أحاطته إلى كائن حتى يتابع ويشارك ، ويعقد الصداقة ، وينجز الوعد ، ويقدم الوعيد ، وينشر الغواية والإغواء طلباً للرحلة الداخلية والخارجية ، كما يكون وسيلة الهروب في المكان والزمان ، بإمكاناته في الفصل والوصل .

وفي جانب آخر نجد (البحر) يتحمل مفهوم اللغة ، ويمتلك قدراتها ، وله خواص الانتقال من عالم المائى إلى عوالم الطير لبحلق بأصحابه إلى مناطق السحر والحيال ، كما يهبط بهم إلى عالم الفزع والظلام . وتصل حقيقته التكوينية شعرياً إلى التقابل الحاد مع (الرمل) بوصفها طرفين متناهيين يمثلان ثقافتين متباينتين ، فإذا كان البحر حاملاً لمعنصرين أساسيين هما الأمان والخطر ، فإن الرمال تحمل في جوفها الضياع والهلاك . وأظن أن هذا التقابل هو الجوهر الصراعى في المسرحية كلها . وما أن وعداً قد اختار ضمنا جانب البحر ، فقد توحد به كما توحد بمبارية ، إعلاناً عن اتحيازها لأحد طرفي التقابل ، إذ تنتهى الأحداث بغياب مجموعة الشخوص فيها هذا وعداً ومبارية والبحر . وإن حرص وعد على اصطحاب جثة واثق معه حتى بعد موته كان رمزاً إلى حرصه على التمسك بالمقلاتية مهما بلغت درجة ضعفها .

وهذه النظرة إلى عالم البحر - لا شك - تحمل موروثات رومانسية ، كان البحر فيها رفيق كثير من شعرائها ، بل كان فيها وهاءهم الذى يسقطون فيه فواتهم ، ويمشون - من خلاله - عالمهم الباطن .

ولم يقف تأثير هذا الدال على تردده بنفسه ، بل إنه تجاوز ذلك إلى نشر مفردات من معجم الماء توسع من دائرة سيطرته الدلالية ، وتنتشرها في كثير من مناطق الحوار ، فقد تردده من هذا المعجم مائة وثمان وعشرون مفردة تتصل بالبحر بطريق مباشر أو غير مباشر ، أدت رظيفتها الدلالية على مستوى الحكاية ، أو على مستوى الحوار . وتندور المفردات حول الماء مباشرة : الماء - التيار - الأمواج - القطرة - المطر - الفيض - الندى - الرشفة -

متن الخطاب وهامشه على سواء .

واتساع الحقل على هذا النحو لا يعبر عن اتساع بيئة الأحداث ، بقدر ما يعبر عن اتساع مساحة المدرك الفكرى لمجموعة الشخص . كما أن هذا الاتساع يصطدم بالحدودية الزمنية ، ليس في كم الدوال فحسب ، وإنما في اتساع الحقل الأول وحدودية الحقل الثاني ، الذي لم يحتو إلا على ثمانية وعشرين دالاً ، تندرج بين الزمن المطلق (التاريخ - الزمن - الأبد - السرمد - الخالد - الوقت) ، والزمن المقيد : (الغد - العام - الماضي - الآن - اليوم - الشهر - الأمس - الدقيقة - الثانية) ، وبين الزمن المرتبط بظواهر الطبيعة (الربيع - الفجر - الصيف - الليل - المساء) ، والزمن المرتبط بالتحويلات الوجودية (الشباب - العمر - الموسم - العصر) .

ويصل التصادم اللغوي إلى قمته بتدخل بنية التقابل التي تردت في الخطاب اثنتين وستين مرة ، لتعلن انتشار المفارقة داخل الحوار من ناحية ، والأحداث من ناحية أخرى . وتكاد المفارقة تغطي الواقع المحيط بالشخص ، كما تغطي أبعادهم الباطنية . فالواقع يتصادم فيه (الظلم - الرى) ، و (الشرق - الغرب) ، و (العرس - الماتم) ، و (الغوغالية - الفكر) ، و (النار - الرماد) ، و (الليل - النهار) ، و (المطلق - المحدود) ، و (السياه - الأرض) ، و (اليوم - الأمس) ، و (الآن - الغد) ، و (البستان - القفر) ، و (الماء - النار) ، و (الواحد - الكل) . أما الشخص ففى داخلها يتصادم (الصمت - الصوت) ، و (السر - الكشف) ، و (التكبر - الاتضاع) ، و (التآكل - الخضوع) ، و (العرس - الجسوم) ، و (الاضطراب - السكينة) ، و (البهجة - الحزن) ، و (الحياة - الموت) ، و (العقل - القلب) ، و (الرغبة - الحرمان) .

وقد يقع التصادم بين الداخل والخارج (العقل - الشرع) ، و (الظوى - التهالك على الذات) ، و (الكتان - الانتشار) . وقد يكون قائماً على الجمع بين السلب والإيجاب : (أرجع - لا أرجع) ، (إقبال - غياب) ، (نور - انطفاء) ، (بقاء - ذبول) ، (يخلق - لم يخلق) .

الواحة - السوفى) ، والداخل مثل (القلب - الداخل - القيو - الكهف - القاع - الجحر - السرداب - الجب) ، وبين المبهج مثل (الجنة - الحان - الفردوس - القصر - العرس) ، والكتيب مثل (المورستان - القبر - الماتم - التابوت) ، وبين أماكن الحياة اليومية مثل (الدرب - الأروقة - الأرصفة - الشاطئ - الجبل - الوادى - الفرائش - المأوى - الدار - الحيمة - الميناء - اليهودج) ، وأماكن العبادة مثل : (النير - المحراب - المعبد - بيت الرب - الهيكل) . وقد تكون ذات دلالة مكانية مطلقة مثل (تحت - خلف - فوق) .

وتتول مجموعة التقابلات إلى تقابل مركزي يشدها جميعاً نحوه ، أو لنقل إنه يفجرها جميعاً لتنتشر في مناطق الخطاب المختلفة ، ونعنى بذلك التقابل بين (البحر - الرمل) بكل ما يحملانه من مواضع ورموز ، وبكل ما يحملانه من اسقاط أو دلالات مباشرة ، وبكل ما يحملانه من رموز ثقافية وحضارية .

وعلى هذا النحو كانت بنية التقابل فاعلاً في تشكيل درامية اللغة ، ومن ثم فاعلاً في درامية الحدث ، ثم كان لها دورها الأساسى في الميل باللغة إلى جانب الشعرية ، بنقلها من التسطيع إلى التعقيد ، ومن البعد الواحد إلى الثنائية ، وهى بعض ظواهر الشعرية في مستواها الخنثى ، أو في مستواها الموضوعى .

وهذه المتابعة اللغوية تقتضى رصد مفردات بعضها ، لم يكن لها تردد مرتفع ، وإنما كان لها تأثير بالغ في تشكيل الناتج الكلى للمسرحية على مستوى الشخص ، وعلى مستوى الأحداث ، وهى مفردات : الحب - الحكمة - العدل - الرحمة - الحرية . فقد كاد حضورها المشع يشد إليه خطوط الأحداث ، وأفكار الشخص ، ويعلن عن العنصر المستهدف الذى يسعى الخطاب إلى قوله درامياً .

والحق أن المتابعة اللغوية تحتاج إلى قراءة تكميلية تتعلق بظواهر أخرى لها خطوطها في البناء الإفرادى ، والبناء التركيبى ، كرسد المعجم الأنتوى ودلالته الفنية ، ورصد ظواهر التناص بين هذا الخطاب والمسرح العالمى ، وبينه وبين النص القرائى ، ثم رصد ظواهر التضمين الشعرى والنثرى ، إلى غيرها من البنى التى تشكل

الهوامش

- (١) مسرح أنس داود - الأعمال الكاملة (مسرحية البحر) . مجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان سنة ١٩٨٩ : ٧٣٣ .
- (٢) السابق : ٧٥٩ ، ٧٦٠ .
- (٣) السابق : ٧٧٣ ، ٧٧٤ .
- (٤) السابق : ٧٨٨ ، ٧٨٩ .
- (٥) السابق : ٧٣١ .
- (٦) السابق : ٧٧٣ .
- (٧) السابق : ٨٣٢ ، ٨٣٣ .
- (٨) السابق : ٧٦٥ .
- (٩) السابق : ٧٨٣ .
- (١٠) السابق : ٨٣٤ .
- (١١) السابق : ٧٨٢ .
- (١٢) السابق : ٧٥٨ ، ٧٥٩ .
- (١٣) السابق : ٧٧١ ، ٧٧٢ .
- (١٤) السابق : ٧٦٦ .
- (١٥) السابق : ٨٣٦ .
- (١٦) السابق : ٧٥٣ ، ٧٥٤ .
- (١٧) السابق : ٧٥٣ .
- (١٨) السابق : ٧٥٢ .
- (١٩) السابق : ٧٥٧ .
- (٢٠) السابق : ٧٩٢ .
- (٢١) السابق : ٧٩٥ .
- (٢٢) السابق : ٧٧٣ .
- (٢٣) السابق : ٨٣٠ .
- (٢٤) السابق : ٧٩٩ .
- (٢٥) السابق : ٧٩٧ .
- (٢٦) السابق : ٧٩٦ ، ٧٩٧ .
- (٢٧) السابق : ٨٢٣ .
- (٢٨) السابق : ٧٤٥ .
- (٢٩) السابق : ٨٠١ .
- (٣٠) السابق : ٨١١ .
- (٣١) السابق : ٨١٢ .
- (٣٢) السابق : ٨١٧ .
- (٣٣) السابق : ٨٠٤ .
- (٣٤) السابق : ٨٢٧ .
- (٣٥) السابق : ٨١٩ .
- (٣٦) السابق : ٨٢٢ .
- (٣٧) السابق : ٨٠٣ .
- (٣٨) السابق : ٧٩٩ .
- (٣٩) السابق : ٧٩٩ ، ٨٠٠ .
- (٤٠) السابق : ٧٤٦ .
- (٤١) السابق : ٧٩٧ .
- (٤٢) السابق : ٨١٣ .
- (٤٣) السابق : ٨١٦ .
- (٤٤) السابق : ٨٢١ .
- (٤٥) السابق : ٧٨٠ .
- (٤٦) السابق : ٧٨١ .
- (٤٧) السابق : ٨٣٦ .
- (٤٨) السابق : ٧٨٤ .
- (٤٩) السابق : ٨٣٨ .
- (٥٠) السابق : ٨٤١ .
- (٥١) السابق : ٨٤٢ ، ٨٤٣ .
- (٥٢) السابق : ٧٨٤ .
- (٥٣) السابق : ٨٣٠ .
- (٥٤) السابق : ٨٤١ .
- (٥٥) السابق : ٧٩٠ .
- (٥٦) السابق : ٧٥٤ .
- (٥٧) السابق : ٧٥٢ .
- (٥٨) السابق : ٨٢٢ .
- (٥٩) السابق : ٨٢١ .
- (٦٠) السابق : ٧٥٦ ، ٧٥٧ .
- (٦١) السابق : ٧٧٢ .
- (٦٢) السابق : ٧٥٣ ، ٧٥٤ .
- (٦٣) السابق : ٧٩٧ .

محمد عبد المطلب

عروض كتب

الجنود السوسيو- تاريخية لحركة الإحياء،

قراءة في كتاب (قصيدة المنفى)

تأليف: مدحت الجيار

عرض: عبد العزيز مواني

شغلت عملية القراءة - الممتلئة في العلاقة بين القارئ والكتاب - كثيراً من المفكرين والفلاسفة في القرن العشرين . وما لا شك فيه أن هناك مهتمة من نوع خاص تحدث نوعاً من التفاعل بين القارئ والنص . وهذه المهتمة ليست أحادية الاتجاه ، فلي حين يساعد النص مقلبه على اكتشاف العالم ويمنحه فرح الظن اللذيذ ، فإن القارئ نفسه يعمد إنتاج النص ، ليصبح كل نص ملكاً خاصاً وخاصاً لقارئه . وهنا كان على رولان بارت أن يعلن اكتشافه الشهير عن (موت المؤلف) .

ويكمل ترفتان تودوروف التصورين السابقين من خلال نظريته في القراءة ، التي يفترض فيها وجود ثلاثة أنواع تقليدية من القراءة ، هي : الإسقاط والتعليق والشاعرية . الأولى هيتم بالمؤلف أو المجتمع (أو شيء خارج النص يسم الناقد) ، والثانية مكتملة للأولى ، فلما يسعى الإسقاط إلى التحرك عبر النص وخلفه ، يسعى التعليق إلى البقاء داخل النص ، وهو ما ندعوه بالتفسير . أما الشعرية فتبحث في المبادئ العامة في الأعمال الخاصة .^(١)

على أننا يمكن أن نصيف إلى الأنواع التقليدية الثلاثة السابقة - الإسقاط والتعليق والشاعرية - نوعاً رابعاً يمكن أن نسميه بـ « الاستكمال » . والقراءة الاستكمالية للنص - بوصفها أساساً قراءة نقدية - لا تتعامل مع ما قاله النص ، لكنها تستنطق ما لم يقله . أي أنها قراءة مكتملة للموضوع ، بإعادة النظر إليه من زوايا غابت - قصراً أو سهواً - عن المؤلف .

وناق صعوبة التعامل مع النص النقدي عموماً من أن النقد ليس ملحفاً سطحياً للأدب ، وإنما هو قرينه الضروري ، فلا يمكن

إن العلاقة بين القارئ والنص ذات بعد خاص ، لكن هذا البعد يستحيل إلى أفق مفتوح من خلال شبكة معقدة من العلاقات بين القارئ والنص ، خصوصاً حينما يكون هذا القارئ ناقداً ، فالناقد لا يستسلم عادة لفرح الظن اللذيذ ، بل هو - على العكس - يقاومه ، فهو لا يتفاعل مع النص فحسب ، بل يتحرك خلفه وعبره ، يحلل الأسباب ويحدد ترتيب النتائج ، يهدم النص ويعيد تأسيه مرة أخرى .

وإذا كانت العلاقة بين الناقد والنص الأدبي معقدة ، فإنها بالضرورة شائكة بين الناقد والنص النقدي ، وتمكس تصور تودوروف أن « نقد النقد تجاوز لكل الحدود »^(٢) .

ولوسيان جولدمان يصور العلاقة بين الكتاب والمتلقي - عموماً - بأنها « لم تعد علاقة سلبية ، فهي ليست علاقة بين إنسان (الكاتب) وشيء (القارئ غير المتفاعل) ، أو بين شيء (الكتاب) وشخص (الكاتب / القارئ المتفاعل) ، وبالتالي فإنها علاقة فاعلة وإيجابية »^(٣) . أما القراءة - بحسب رولان بارت - فإنها « تصبح كتابة على الكتابة ، ونصاً يضاف إلى النص »^(٤) .

● بعد سوسيو- تاريخي ، ينطلق من الارتباط بين الواقع والزمن .

● بعد فردى ينطلق من خيال الفنان وتميزه .

وعند دراسة حركة ما يجب عزل البعد الفردى مؤقتاً ، والتركيز على البعد السوسيو- تاريخي .

ومن المؤكد أن الباحث يتفق معنا (نظرياً) في التصور السابق ، إذ إنه يقرر أن «الدخول إلى القصيدة من خلال تحديد مفهوم المنفى يعنى أننا نحدد القصيدة بمفهوم المنفى أولاً ، ثم نقوم برصد خصائصها ، إذ إن المدخل المفهومي / المضمون يسبق المدخل الجمالي الفني ، لأن المدخل الثاني محصلة منطقية للأول في هذا السياق الخاص»^(٥) . وعلى الرغم من هذا الاتفاق النظري ، فإن مدحت الجيار لم يؤهل كثيراً على الجانب السوسيو- تاريخي لدراسة الظواهر الخارجية التي أحاطت به (قصيدة المنفى) عند التطبيقات العملية . ومن المؤكد أن تعمق الباحث في هذا الجانب كان سيؤدي إلى سبر أغوار جانب ما يزال بكراً من شعر رواد الإحياء .

إن دراسة قصيدة المنفى عند رواد الإحياء كان من الممكن - من خلال البحث - أن تصل إلى نتائج مهمة ، تتعلق بالثوابت التي تفرضها : وحدة التجربة - الإطار الزمني - البعد المكاني ، بما يفتح المجال لاستنباط (قوانين الوجدان) - إذا جاز التعبير - التي تسهم في تحليل المقدمات المتداخلة ، للوصول إلى نتائج لثنائية العلاقة : النص / الواقع . فالواقع الاجتماعي والتاريخي لأثر ما ، إنما هو واقع كتابة وإشارات تؤلفه^(٦) . لكن مدحت الجيار تعامل مع الأثر وجاوز الإطار . وبمعنى آخر ، كان ما يعنى به هو النتائج (القصيدة) لا المقدمات التي أدت إليها (المنفى) ، والتي لا يمكن تجاهلها ، إذ لا يمكن الفصل بين السبب والنتيجة . فالمنفى فعل له جوانبه التاريخية والاجتماعية ، ناهيك عن ردود أفعاله النفسية والعاطفية .

وما يؤكد التصور السابق أن حركة الإحياء - بوصفها حركة شاملة - لا يمكن تجاهل النظر إليها تاريخياً وحضارياً واجتماعياً . ففي حين كانت الخلافة العثمانية - بوصفها واجهة للذات الإسلامية في مواجهة الآخر الأوربي - تشبه رجلاً مريضاً يحتضر على المستوى السياسي ، كان هناك مريض آخر يحتضر على المستوى الثقافي (الشعر) ، وتجري محاولة لبعث الفتوة في جسده مرة أخرى . إن إحياء الشعر العربي - تاريخياً - كان هو البديل الوحيد الممكن والمتاح لمواجهة النموذج السياسي الوافد . وكأن الإرادة التاريخية لثقافة الموروث من الممكن أن تكون نذراً للإرادة التاريخية لسياسة الوافد الغازي .

وحيث يتعلق الحديث بفكرة المنفى ، فإن مدحت الجيار يتصور بداية - ونحن لا نتفق معه - أن حوار الشاعر المنفى يزداد مع الآخرين ، لأن الآخر سبب أزمنته ونفيه ، وهو في اللحظة نفسها هدفه الذي يخاطبه ويرجو تعاطفه ، لأن هذا التعاطف الإنسان يعطى الشاعر قوة يواجه بها أزمنته وأسباب نفيه . وهذا التناقض

للنص الأدبي أن يقول حقيقته الكاملة إلا من خلال النص النقدي . ومن هنا يحدث تداخل بين النص النقدي والنص الأدبي ، وتصبح أية قراءة تالية نوعاً من «نقد النقد» ، وإعادة لإنتاج أزمتين : أزمة إقامة حوار مع النص الأدبي ، وأزمة الدخول في تناقض مع النص النقدي (القرين الضروري) .

ومن خلال التصور السابق ، تصبح قراءة كتاب (قصيدة المنفى - دراسة في شعر رواد الإحياء) تجسداً للأزمة السابقة . فقراءة مثل هذا الكتاب لا تصبح مجرد إعادة إنتاج نص ، حسب مفهوم رولان بارت ، كما لا تكفي «بالإسقاط» أو «التعليق» حسب نظرية القراءة عند تودوروف ، لأن الأمر يتطلب فصل النص النقدي (الكتاب) عن النص المنقود (تراث الإحياء) ، حيث ينتج عن هذا الفصل :

● نص منقود : غائب حاضر ، حيث يتم تكتيف حضوره من خلال غيابه .

● نص ناقد : يصبح شاهداً يتوب بحضوره عن غائب . ونصبح كل قراءة للكتاب نصاً جديداً يتردد بين الغيبة والحضور . ولأن «قصيدة المنفى» أرض بكر ، لذلك ستكون القراءة التي نتسلح بها للحوار مع النص والتراث ، هي بمثابة قراءة استكشافية .

وفي محاولة (لتجاوز الحدود) من خلال قراءة كتاب (قصيدة المنفى) ، نجد - بداية - أن مدحت الجيار يقسم بحثه إلى : مقدمة ، توضح أسباب اختيار الموضوع وأهميته ، وبابين : ينقسم كل منهما إلى فصلين :

فالباب الأول : يتناول الأطر النظرية العامة للبحث ، ويدرس شعر المنفى عند الطهطاوي ، فيجعل :

الفصل الأول : حول الأطر النظرية لشعر المنفى .

الفصل الثاني : شعر المنفى عند الطهطاوي .

أما الباب الثاني فيدور حول شعر المنفى عند البارودي وشوقي ، فيدرس :

الفصل الأول : شعر البارودي .

الفصل الثاني : شعر شوقي .

وينتهي الكتاب بخاتمة .

وكتاب (قصيدة المنفى) محاولة لإقامة حوار مع التراث القريب (تراث الإحياء) من خلال النظر إليه من زاوية (المنفى) . وتحديد زاوية النظر إلى التراث مسبقاً هادفة ما يحدد نتائج هذا النظر . فالمرر لدراسة اتجاه أو عصر أو جسد أدبي ، هو إمكانية استنباط القواعد العامة التي تتحكم في أدبية الاتجاه أو العصر أو الجنس ، بما يمكن الاتفاق عليه . وبمعنى آخر ، أن مبرر الدراسة لاتجاه أو لحركة - بدءاً من التشكل ووصولاً إلى الضجج - هو الوصول إلى الثوابت التي فرضت بيئة المرضوع محل الدراسة ، لا المتغيرات التي تحددها المروق الفردية أو التاريخية أو مكانية . . إلخ . إذ إن لكل اتجاه (أو حركة) بعدين :

الذي يمكن أن نلجج امتداداً له في قصيدة المنفى في شعر رواد الإحياء .

ولعل العلاقة بين الدهر والنفي المكاني - التي لم يحفل بها البحث كثيراً - هي واحدة من أبرز سمات التراث النفي العربي . وتلك العلاقة تتضح من خلال حادث (القحط) ، ذلك الحادث والرتيب المهدد . وهو الصورة الفاجعة المترددة من حين إلى آخر على حياة العربي . فالقحط هو الصورة التي تشخص تحقفاً مستمراً لفعل الدهر . وهذا القحط هو الذي كان يدفع العربي إلى الأرحال داخل المكان ، أي إلى المنافي البعيدة والمعدية . لذا ، أصبح الشعر العربي شعر البكاء على الطلل . ومن هنا ، ارتبط الدهر - المسبب للقحط - بالنفي المكاني^(١) . ولأن الدهر فيه جزء من الزمان ، فقد أصبح نفي العربي أحياناً داخل المكان ، وغالباً داخل الزمان . لذلك ظل الزمان داخل ذاكرة العربي انفضاء ، والمكان انفصالاً . لقد كانت الصحراء - مسرح النفي المستمر - ومن بعدها الذاكرة التاريخية - تطبع سكانها بهمل إلى التجريد . لذا فإن العربي يتنقل في العالم حاملاً معه نخلة مجردة وظلمة . وهنا فإن حدسه يعمل على استحضار الغائب عبر استنطاق الأثر^(٢) . إن النخلة المجردة والظلمة ليست القصيدة - كما يتصور البعض - لكنها ذكرى المكان داخل المنفى الترحالي الدائم ، كما أن استنطاق الأثر هو محاولة انفضاء عطرات الدهر ، لاستنتاج ما آلت إليه صورة الغائب .

والتصور السابق للعلاقة بين فكرة (الزمان / الدهر) وارتباطها بمفهوم النفي في الذاكرة الشعرية العربية ، هو الذي أدى إلى نتيجة خاطئة في الأهمية في شعر رواد الإحياء ، ذلك الشعر الذي لا يختلف على كونه محاكاة للمثال الجاهل أكثر منه نموذجاً معاصراً . وهذه النتيجة تتلخص في أن هذا الشعر تعامل مع المنفى بوصفه نتيجة ، دون أن يتطرق إلى أسبابها . وقد أدى ذلك - من ثم - إلى تقبل فكرة النفي بما هو نوع من تصريف الدهر ، ذلك العدو (المخلص) الذي يتطوع بنبل لتحمل كل أعطاش الواقع التاريخي . وهذا أدى بدوره إلى أن يكون رد الفعل تجاه المنفى ذا منحنى ميثاقيني ، يجاوز - أو يتجاهل - الأسباب السياسية والاجتماعية والتاريخية التي أدت إليه :

(أ) بالنسبة لرفاعة الطهطاوي ، فشعره في المنفى كان مليئاً بـ « عبارات خيبة ، كالزمان والقضاء والقدر ... كما تشيع عبارات التنبؤ والتصور والمراجعة »^(٣) .

(ب) بالنسبة لمحمود سامي البارودي ، نجد أنه في قصائد المنفى « يلوم اللاتمين ، ويعرض بلشائتين والشائين ، ويعلق النتائج على الدهر والقدر وخيانة الصديق »^(٤) .

(ج) أما بالنسبة لأحمد شوقي فيكشف البعد المأساوي الذي يفسر الهزيمة بفعل (القدر / الحظ / الدهر) بدلاً من الكشف عن الأسباب المادية لهذه الهزيمة ... الأمر الذي يكشف عن تواصل تراثي / فكري على مستوى الرؤية الفنية عند

ظاهري في دور الآخر ، بمعنى أنه سبب الأزمة والنفي ، وأيضاً وسيلة لمواجهة تلك الأزمة وذلك النفي . وهنا لا بد للشعر من أن يجاوز التقرير والفردية إلى التصوير والجمالية ، لأن « وظيفة الشعر أن يتحرك الإنسان في مجموعة ، وأن يمكن (الأنا) من الاتحاد في حياة الآخرين ، ويضع في متناول يدنا ما لم تكنه ، وما يمكن أن تكونه »^(٥) ، مستنداً في ذلك إلى تصور إرنست فيشر عن ضرورة الفن . وهنا يقع المؤلف في نوع من الخلط سببه عدم التفريق بين الآخر المتمثل في (الأنا / الجمعي) والآخر المتمثل في (الهو / الضد) . الأول داخل المنفى ، والثاني حدود هذا المنفى .

ثم يتنقل الجبار لتحديد مفهوم المنفى ، فيقرر أنه مفهوم عام ومتسع ، إذ تتداخل معه مفاهيم الاغتراب والغربة والهجرة ، كما يتداخل فيه النفي الاختياري بالنفي الإجمالي من السلطة السياسية ، سواء أكانت أجنبية أم محلية . فالنفي - عند الجبار - هو ظرف استثنائي ، يورى (الوطن / المكان) عن عين الشاعر ، ويتركه - عبر الزمن - لتجربته الخاصة ، ولذكرياته التي تشبه الحبل السري ، والتي تربطه بالمكان / الأم . وهنا يقف البعد الثاني للمنفى (الزمان / الدهر) موقف الأعداء والمفقد . لذلك تتحد دلالات الزمان والدهر مع دلالات انفضاء والقدر الذي لا يملك الإنسان منه مفرأ . وهنا أيضاً يتحول (الزمان / الدهر) إلى عدو بالنبعية ، فيصبح سعى السجين والمنفى إلى (القد) هو رغبة في تحريك الزمان إلى أمام ، لينفي معوقات الحصول على الحرية .

ورصد الجبار لفكرة أن النفي داخل الزمن يكون بدلاً عن النفي داخل المكان ، يكون صحيحاً دائماً في ظل سيادة الذاكرة التراثية على الذهن العربي ؛ تلك الذاكرة التي تقترب من أن تكون كينونة جمية . فالذاكرة التاريخية تشترق عادة داخل ماضيها ، وداخل ما تخلفه حول نفسها من أسباب البقاء ، فهي ذاكرة متحصنة بالزمن ، وهي أيضاً حصنة ضد الزمن . وهل ذلك فبالرغم من أن النفي - في تراث الإحياء - يتم داخل المكان ، إلا أن قصيدة المنفى تعاملت مع النفي على أنه نفي في الزمان ، أي نوع من المعارضة النفسية - وهي أساس المعارضة الشعرية - لنموذج النفي الجاهل ، الذي يرتكز أساساً على النفي داخل الزمن ، الذي ينوب عن الدهر . فجوهر التجربة الجاهلية - التي يتم معارضتها نفسياً وفتياً في قصيدة المنفى - « تقوم كلها على أساس الصراع ضد الدهر . هذا المصطلح الروحي الحضاري الشامل إنما يرمز في تناولاته المباشرة إلى ذلك الفعل الشامل الخفي ، الذي يتضمن أحداث الوجود ويوجهها وجهات غامضة ، ويدفع بالإنسان تحت ظلالها إلى مصائر فاجعة دائماً . فالدهر بهذا المنظور أشمل من القدر قياساً على مفهوم الزمن ؛ ففيه من القضاء حصية الجاهلية التي لا مفر منها ، وفيه من الزمان كذلك قلبه وتغييره لأحوال الكائنات ، وفيه من القدر خموض المصدر ومفاجأة الصدقة ، ولا معقولة التسلسل في الأسباب والنتائج . ونتيجة لهذا التصور عن الدهر ، نشأ مفهوم بطلان الوجود في الشعر العربي »^(٦) ،

المسبب للمفارقة والنفي وتغريب الذات عن واقعها وسياقها الحضاري . ومن ثم فإنه يصل بنا إلى طبقة اجتماعية ذات مصالح في الاستماتة بالثراث ، وتأكيد تمايزه ، والحوار معه ، لأنه يمثل ركيزة لها ، ومبرداً للحكم (في حالة السلطة) .

وبالرغم من الطرح السابق ، نجد أن البحث تعمق في تحليل (قصيدة المنفى) ، بوصفها ظاهرة أدبية ، واكتفى بالرصد لها بوصفها ظاهرة ثقافية أو اجتماعية أو ترويجية أو سياسية . . . إلخ . ومن ثم أصبح ما توصل إليه من نتائج في حاجة إلى تحليل ، يردده إلى أسبابه الحقيقية . ولعل تلك الأسباب هي التي تطرح سؤالاً ملحا : لم حركة الإحياء في هذه اللحظة التاريخية ؟

لقد كانت لعبة التوازنات في حقبة ما بين الثورة العربية (١٨٨٢) وثورة الشعب عام ١٩١٩ ، هي التي تحكم عملية التشكل الأولى لجذور حركة الإحياء ، من خلال تفاعلها مع الواقع . فبعد أن عاد شوقي من بعثته العلمية في فرنسا لدراسة الحقوق ، وكان ذلك في عام ١٨٩٣ ، نجد أنه قد « اقترب من اللعبة الخديوية ، وأصبح من شعراء البلاط ، بل شاعر البلاط . ولأن البلاط كان في هذه الحقبة وطنياً (١١) ، ويميل إلى إقامة علاقات طيبة مع الشعب ومع زعماء الشعب ، اتصل شوقي بهؤلاء الزعماء ، واقترب منهم . وكان لا بد أن يتوازن البلاط - وهو يقف ضد الإنجليز المحتلين - بالوقوف مع الخليفة التركي ، وأن يفسح المجال للحلول شعبية وإسلامية في الوقت نفسه . وهنا عقد شوقي صلات طيبة مع « الباب العالي » . وكانت المرحلة من رجوعه من فرنسا (١٨٩٣) حتى مناه (١٩١٤) مرحلة مزدهرة من حياته على المستويات النفسية والاجتماعية والسياسية في آن واحد . (١٢) لذا ، فإن لعبة التوازنات لدى مثقفي البرجوازية المصرية الصاعدة ، كانت تضع - على المستوى السياسي والعاطفي - كلا من « الباب العالي » والإنجليز في مواجهة الآخر ، ثم كان عليها أن تنتظر نتيجة تلك المواجهة لاستثمارها . فبينما نجد أن تلك الشريحة الصاعدة قد أبدت الثورة العربية حتى هزيمتها (١٨٨٢) ، حيث كان البارودي ضمن رؤوس تلك الحركة ، نجد - على الجانب الآخر - أن شوقي قد « شايخ الخديوي توفيق في بداية الأمر ضد زعماء الثورة العربية » (١٣) . وبينما يتم نفي شوقي لمواقفه المؤيدة للخديوي عباس حلمي والمعارضة - من ثم - للإنجليز ، نجد أنه في أونة لاحقة « يكبل بعض المدح الدفين للسلطان حسين كامل - الذي خلف عباس حلمي - ولأصدقائه الإنجليز ، باعتباره أهم القوم الذين خلفوا ولهم شكبير ، وبناو غبطة حديثة ضخمة » (١٤)

وهذا التردد المستمر بين القوى المختلفة للبرجوازية المصرية الصاعدة ، التي أرست أسس الإحياء الشعري ، يمكن أن نتمثله بشكل أكثر وضوحاً من خلال اتجاهين رئيسيين داخل تلك القوى :

● حزب الأمة : أقوى أحزاب تلك الفترة - الذي كان سعد زغلول ولطفي السيد من أبرز قادته - كان حزباً موالياً للإنجليز .

شوقي . ولذا ، تتوحد مصيبة الماضي بمصيبة الشاعر الشخصية ، بل إن فكرة القدر - كنوع من « التصبر » - تسحب عند أحمد شوقي لا على العرب فحسب ، بل « ينتقل شوقي إلى هزائم التاريخ في محاولة منه لبيان أن الدهر في كل مكان ، ولسنا نحن - وحدنا - من غربت شمس حضارتنا الفرعونية والإسبانية ، بل كسرى وفارس وهرقل ونابليون » .

لسمب الدهر في شره صبيها والسبيل كواصب غير صبيها (١٥)

إن تعامل الجيار مع فكرة النفي الزمان في شعر رواد الإحياء بدلاً من النفي المكان ، كذلك تعامله مع فكرة إحالة الواقع إلى الميتافيزيقي ، برغم وعيه بأبعاد الفكرتين ، كان تعامل رصد لا تعامل تحليل ، فكان تعامل البحث مع فكرة النفي أقرب إلى النظر للنفي بما هو غرض مستحدث من أغراض الشعر . وكان قصيدة المنفى هي مجرد قصيدة وقوف على الطلل .

وتظل إحدى علامات الاستفهام الأساسية التي تطرحها القراءة الثانية للبحث ، متمثلة في تلك الظلال الرومانسية ، التي يضيفها البحث على الحنين الجارف والغنائية لبعض قصائد المنفى ، حيث يتحول الوطن إلى « صورة البيت الضليل بكل ما يحيط به من دلالات الألفة ، والأمان ، والتساع ، والسعادة . ويتحول الشاعر وسط هذا السياق إلى الغافل ، خالي البال ، ويتحول الوطن إلى صورة الأرض ، والأم ، والأهل . وهنا يتحول الزمان والمكان إلى زمان ومكان « أليفين » ، بل يتحول الوطن كله إلى رمز الدار أو بيت الأهل » (١٦) . وبما يؤكد تحول قصيدة المنفى إلى القصيدة / الغرض تصور الجيار لفكرة « أن قصيدة المنفى قد جددت في البكاء العربي ، وخلقت له مبررات جديدة » .

ومن التوجهات النظرية المهمة للبحث ، محاولة تفسير بزوغ فكرة الإحياء ، ثم تحولها بعد ذلك إلى حركة « فالجيار يتصور أنه بعد تمهيش القصيدة العثمانية - نتيجة لانزواء الشاعر عن المشاركة في تغيير الواقع - لم يكن أمام رواد الإحيائيين سوى طريقين :

الأول : العودة إلى التراث ، بوصفه النموذج الذي توحده فيه الذات العربية مع واقعها .

الثاني : التواصل مع العصر ومنجزاته .

ولأن الإحياء يتم على أيدي شعراء من الشريحة العليا للبرجوازية المصرية ، فإن الجيار يفتن إلى مقولة لوسيان جولدمان - في تحليل الظاهرة الأدبية لجليل ما - من أنه « كلما تعلق الأمر بالبحث عن بنية تحتية « مسقة » ما . . . فإنه يمكن ردها إلى طبقة اجتماعية وماذا من علاقت مع المجتمع ككل » (١٧) . لذلك ، فإنه في حالة البارودي (وشوقي بعد ذلك) يكتشف الجيار الدلالة على التواصل بين الذات الغربية والتراثية / القومية من أجل الصمود ضد الآخر

كائن هلامي يصله عبر النموذج الراسخ في الذاكرة المتكونة بدورها داخل كينونة جمعية ؛ وذلك يعطيهما ثقلًا مضاعفًا . إنك لا تزيج - باطراح النظم - شعرة فردية ، بل تصطدم بذاكرة الجاهزة وما تحلقه غريزياً حول نفسها من أسباب البقاء . فالأشكال الشعرية المتوارثة تغدو نماذج لها سطوة نفسية واجتماعية ، إلى جانب سطوتها الدوقية^(٢١) . لذلك فإن إعادة إنتاج تلك الأشكال الشعرية المتوارثة - من خلال بعثها أو إحيائها - إنما هو أيضاً إعادة لترسيخ سطوتها النفسية والاجتماعية ، من خلال إطلاق نموذجها الراسخ في الذاكرة الجمعية . ويصبح البعث والإحياء - على المستوى الفنى - تأكيداً للنموذج ، وليس تجاوزاً له . . وتوجهاً نحوه ، وليس انحرافاً عنه . وهنا يصبح شعر الإحياء امتداداً للنموذج الجاهل ، حيث يبدأ بالفكرة الجاهزة ، ثم يحاول التعبير عنها أو ترجمتها . وبذا تصبح القصيدة الإحيائية وكأنها عمل له ماضٍ مباشر ، على العكس من تصور « بارت » .

وإذا كنا قد توصلنا إلى النتائج السابقة ، بوصفها نتائج كلية لحركة الإحياء في الشعر العربي ، فإنها بالضرورة تنسحب على قصيدة المنفى ، بوصفها أحد روافد تلك الحركة ؛ فلم تكن هذه القصيدة اختراقاً لنموذج الوقوف على الظلل المكاني ، بقدر ما كانت تجسداً للوقوف على الظلل التاريخي . لذلك فإن غنائيتها تبدو مصطنعة حين يتوجه الشاعر إلى الوطن / المكان ، لكن تلك الغنائية تبلغ أقصى درجات استصفائها حين يتوجه الشاعر إلى الوطن / التاريخ . وتصبح المحاكاة هنا محاكاة للأدوات وليس محاكاة التجربة ، كما يصبح الانطلاق نحو النموذج اقتراباً من شكله الخارجي ومفارقة - في الوقت نفسه - لمضمون هذا الشكل . إن هذا الفصل بين ظاهر التجربة وباطنها ، وبين وجدان التجربة وأدائها ، إنما هو نتيجة للتطابق الشكلي من خلال فكرة - أو تكنيك - « المعارضة » ، التي كانت أهم سمات حركة الإحياء . فكانت المعارضة هي حقا محاولة لاستحضار الغائب عبر استنطاق أثره . وهي محاولة تتم - بطبيعتها - داخل التاريخ وليس المكان .

ولئن كان تناول الجوانب السوسيو - تاريخية لقصيدة المنفى قد ابتعد بنا عن الجوانب الفنية لتلك القصيدة ، فإن « المعارضة » هي التي ستردنا إلى الجوانب الفنية . وقد قام الجبار بتحليل جيد للقصائد التي اعتمدت المعارضة أسلوباً لها ، وتوصل إلى نتائج مهمة ، خصوصاً فيما يتعلق بمفهوم (التناص) . فالجبار يقسم معالجته لفكرة التناص - التي تبلغ أوجها عند شوقي من خلال المعارضة - إلى أشكال وكيفيات متعددة ومتداخلة في عمليات التناص . فهو يقترح تقسيماً عاماً على طريقتين :

- الأول : تناص قبل النص .
- الثاني : تناص عند التشكيل .

أما تناص ما قبل النص - عند الجبار - فيشمل سياقات كتابة النص / المرجع ، وظروف كتابته ، وما يوجد فيه من مجاويزات نصية

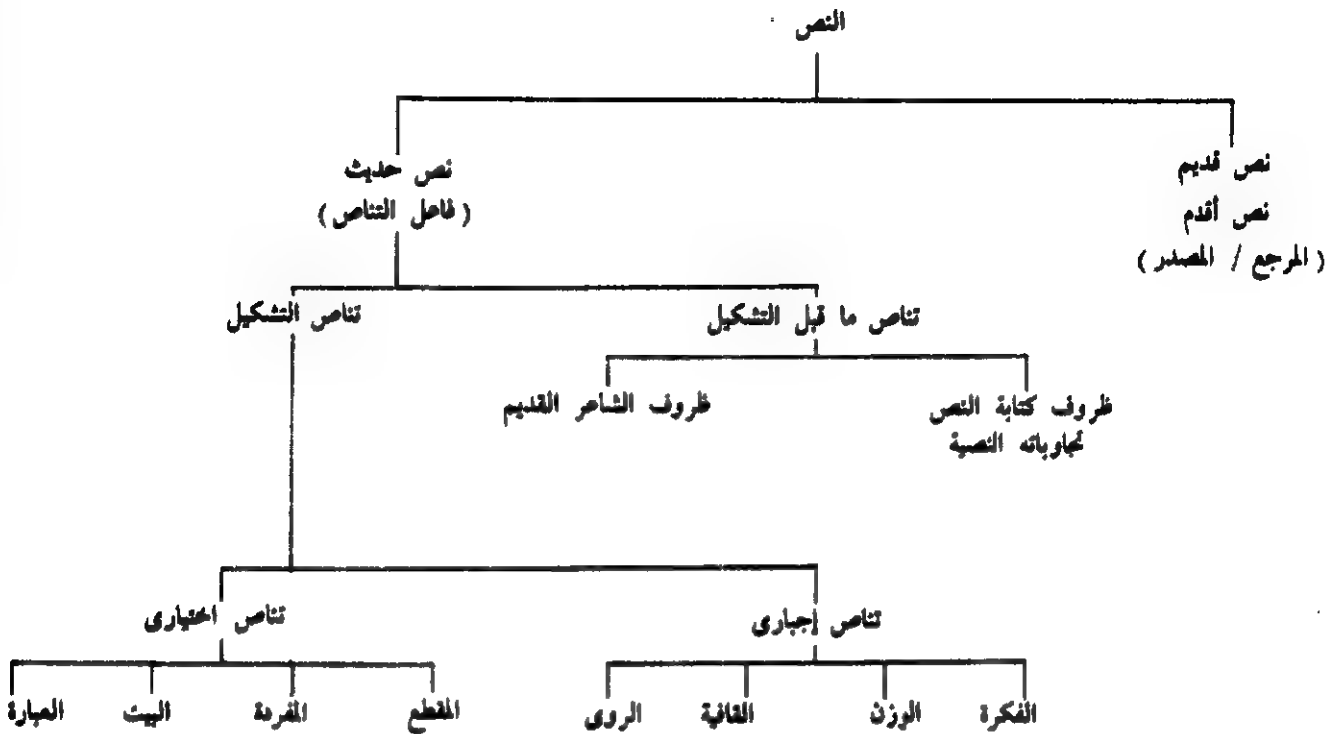
● تعاطفت البقايا التركية - التي أصبحت جزءاً رئيسياً من تلك الطبقة فيها بعد - وحل رأسها الخديو عباس حلمي الثاني ، مع الاتجاه المناوئ للإنجليز يزعمه مصطفى كامل زعيم الحزب الوطني^(٢٢) .

ويأتى على رأس مفارقات تلك الحقبة ، أن يكون الصدام مع الإنجليز - خلال ثورة ١٩١٩ - من الجانب المؤيد (حزب الأمة) ، لا من الجانب الضد (الحزب الوطني) . إن تلك المفارقات المركبة على المستويين السياسي والثقافي ، إنما كانت تعبيراً عن لعبة التوازنات التي حاولت قوى البرجوازية الصاعدة - منذ بداية تشكيلها الحديث - أن تجيدها ، لتجد لها مساحة على خارطة القوى السياسية والاجتماعية ، التي كانت تحتلها تماماً البقايا التركية أو الأقليات الأوروبية . ولم تكن هذه البقايا أو الأقليات تترك لكل الاتجاهات الوطنية سوى الوقوف على أطلال الوطن ، والبكاء عليه . ومع أن تلك القوى كانت مجردة من السلطة السياسية ، ولا تملك القوى العسكرية أو حتى القدرة على المقاومة المسلحة ، إلا أنها كانت تمتلك سلاحاً خطيراً في مواجهة القوى الخارجية ، هو سلاح اللغة . لقد كان هذا السلاح بيد المؤسسة الدينية ، التي كانت تشكل جزءاً من خارطة القوى الصاعدة . وربما كانت تلك المؤسسة - دون سائر مؤسسات الصفوة المصرية - « أقل المؤسسات تأثراً بجو التدهور العام في العشرين : التركي والملوكي . فرجال الدين المصريون لم يزاحمهم الأتراك أو المهاليك ؛ لأن الدين الإسلامي وثيق الارتباط باللغة العربية ، والأتراك والمهاليك بعيدون عنها ، متعالمون عليها . . . وفي ذلك الزمان كان رجل الدين هو رجل العلم والثقافة والقضاء . وكان ذا شخصية وقمة عامة متكاملة^(٢٣) . لقد اكتسب رجل الدين أهميته من ارتباطه الوثيق باللغة ؛ فاللغة العربية هي - عند العربي - نقطة التقاء تراثين :

● التراث الروحي : المتمثل في القرآن وعلموه ، والحديث وعلموه .

● التراث الثقافي : المتمثل في الشعر العربي ، خصوصاً الجاهل .

ولأن طبيعة المرحلة لم تكن تستدعي استخدام الجانب الروحي في الصراع مع المحتل ، لم يعد هناك - والأمر كذلك - سوى استخدام التراث الثقافي ، في محاولة لإضفاء الشرعية على تطلعات القوى الجديدة ؛ فإذا كان العشانيون يمثلون - من خلال فكرة الخلافة - رمزاً للسيادة الروحية ، ويمتلك الإنجليز السيادة السياسية والاقتصادية ، فإن المصريين - بامتلاكهم الخالص للغة - يصبح لهم الحق في امتلاك السيادة الثقافية . وفي هذه اللحظة التاريخية برزت أهمية إحياء أهم رمز لماضي العرب الذهبي في مواجهة حاضر الغرب الذهبي ، ألا وهو : الشعر . ففى إحياء الشعر العربي ما يرادف إعادة إنتاج وهي العربي ؛ ذلك الوحي الذي يسرغه هذا الشعر ، ثم يصل به إلى مداه . إن خطورة عملية إحياء الشعر العربي في تلك اللحظة تكمن في أن « القارئ المتكون بميراث شعري طويل ، ينتظر عادة صفات الشعر اللصيقة باسمه . فالشعر



لشعراء أقدم . وأما تناص التشكيل فينقسم - كذلك - إلى صنفين :

● تناص إجباري في المعارضة .

● تناص اختياري يشمل المقطع ، والمفردة المفتاح ، والعبارة ، والبيت ، كما يشمل التساوقات الجديدة .

ويمكن تصور مفهوم الجبار لفكرة التناص من خلال الشكل الهيكلي الآن ، الذي اقترحه :

وبعد أن يتبع الجبار سياقات النص القديم ، والنص الأقدم ، الذي يمثل المرجع والمصدر عند شوقي حين يعارض سينية البحرى ، فإن هذا النص يمثل البنية الأم والعميقة ، التي خرجت منها نصوصه الفاعلة قبل التشكيل .

بعد ذلك ينتقل الجبار إلى تناص التشكيل ، لتحليل فكرتي التناص الإجباري ، والتناص الاختياري .

ويقصد بالتناص الإجباري أن المعارضة تجبر صاحبها على وزن القصيدة الأم / المصدر وقافيتها ورويا . وهذا الاضطراب يفرض على الشاعر (موسيقى خاصة) ، أو هيكلًا نغميًا خاصًا ، منذ أن تبدأ إيقاعات القصيدة / المصدر في الطنين ، في أول لحظات الإبداع . ويفترض الجبار أن الهيكل الموسيقي النغمي يضع صيغًا سابقة التجهيز ، مخزنة في ذاكرة الشاعر قبل النص وبعده ، وهي التي تتحول إلى مقياس عروضي أو مقطعي أو نغمي أو صيغي . فشوقي - مثلاً - يضطر في قصائده الأربع - التي يعارض فيها نصوصاً سابقة - إلى استخدام :

- بحر الخفيف في قصيدته (السنية) .
- بحر الرمل في قصيدته (صقر قرش) .
- بحر البسيط في قصيدته (ياناع الطلح) .
- بحر الطويل في رثاء جدته .

وهي أبحر القصائد الأربع التي عارضها .

أما فكرة التناص الاختياري ، التي يقصد بها الجبار العلاقات القائمة بين تشكيل النصين (القديم والجديد) ، من حيث المقطع ، والمفردة ، والعبارة ، والبيت ، فإنها تدعوه إلى تحليل العناصر الأربعة السابقة :

- فالمقطع - بوصفه اللفظ الذي يتخيره الشاعر لختام البيت - ليس كبقية الألفاظ في الوفاء بحاجة التركيب أو المعنى أو الوزن فقط ، لكنه يتميز عنها بأنه يحظن كل العناصر القارة ، فيستعمل عندئذ للوفاء بحاجة البيت إلى القافية .

- والمفردة - بالمعنى المعجمي - هي الكلمة . ولهذا فإن المقاطع سابقة الذكر تدخل ضمن توظيف المفردة .

- أما العبارة فإنها ترتبط بتشكيل (الجملة النحوية) و (البلاغية) ، وما يتناسب معها في السياق من تبديل وتحوير ، بالحذف أو بالذكر أو بالإبدال أو بالتغيير .

- وفيما يختص بالبيت فإن الجبار لم يهتم بإجراء تحليل له عند شعرائه الثلاثة ، لأنه لم يكن في شعرهم تناص بين كامل البيت الذي يدعونه ، والبيت الذي يعارضونه .

ذلك دليلاً على التجاوز . ونحن - هنا - لا نعتى بالتجاوز مجرد التجاوز الزمني ، ولكننا نعتى به التجاوز الفني . وكما يمكن للنص الأحداث أن يتجاوز النص / المصدر ، فإنه أيضاً يمكن للنص / المصدر أن يتجاوز النص الأحداث ، وأن يكون أكثر منه حداثة ، وإن لم يكن أكثر منه عصرية .

وإذا طبقنا مفهوم (المسافة التاريخية) على سينية أحمد شوقي (الرحلة إلى الأندلس) ، التي يعارض فيها سينية البحري ، نجد أن المسافة التاريخية التي تفصل بين شوقي والبحري تناسس على بنية شعرية تعتمد الثنائية المتجاورة جوهراً لرؤية العالم ، حيث يبدو العالم داخل شبكة من العلاقات الثنائية ، تختزل الشيء ونقيضه في الحياة والكون والذات الشاعرة . (الليل / النهار - الأس / اليوم - المتف / الوطن - القلب / العقل - الحلال / الحرام .. الخ) .

وأخيراً ، وبصرف النظر عن وجود نقاط للاتقاء أو للاختلاف مع مدحت الجيار ، يبقى له أنه ارتاد منطقة بكرة في هذا الكتاب . وسوف نظل كل إضافة جديدة في هذا الاتجاه ، مدينة لهذا الكتاب بجزء من وجودها .

وفي سياق عرض مفهوم التناس ، يتعرض الباحث لطرح محمد الهادي الطرابلسي في فكرته عن التناس ، التي يعتمد الطرابلسي فيها على دراسة تأثير النص اللاحق على النص الغائب ، عكساً لما هو مطروح من دراسة تأثير السابق على اللاحق فقط ، ولكن من طريق ما يقترحه من منهج الأسلوبية المقارنة . ومن ثم يبرز لنا الباحث بسطاً جديداً لمشكلة توظيف التراث الشعري ، حيث يبقى التراث الأدبي وصيداً فنياً يمد المنشئ بإمكانات لا حد لها . هل أنه ليس وصيداً جامداً ، وإنما هو وصيد حي ، يزكو بالإنفاق ولا ينقص ، بحيث يجد الدارس نفسه أمام هذا الوضع مضطراً إلى تجاوز مشكل تأثير التراث في العطاء الشخصي ، إلى مشكل مدى تأثير الكتابة الشخصية في إحياء التراث .

إن تصور الطرابلسي عن التفاعل النصي مع التراث ، إنما يؤدي بنا إلى طرح مفهوم يقترب بنا من دقة المصطلح ، وهو ما يمكن أن نسميه (المسافة التاريخية) . تلك المسافة التي تتوغل في الزمن ، لتفصل بين ذاكرتين يجمع بينهما نص واحد : الذاكرة الأولى أبدهته ، والذاكرة الثانية أعادت إنتاجه . ويمكن من خلال تتبع الفروق الأسلوبية والنفسية بين إبداع النص وإعادة إنتاجه ، أن نتلمس مقدار المسافة التاريخية . وكلما اتسعت تلك المسافة ، كان

الهوامش

- (١) نقد النقد - تأليف : ژوليان ثودوروف - ترجمة : سامي سويدان ، لبنان سويدان - ص ١٦ .
- (٢) نفسه .
- (٣) إشكالية القارئ في النقد الأسلي - دراسة : إبراهيم السعافين - المرصد التاسع - المحور الرابع - ص ١١ .
- (٤) نفسه ، ص ١٩ .
- (٥) قصيدة المتف - تأليف : مدحت الجيار - ص ١٩ .
- (٦) إبراهيم السعافين - المرجع السابق - ص ١١ .
- (٧) ضرورة الفن - تأليف : إرنست فشر - ترجمة : أسعد حليم - ص ١٩ .
- (٨) موسوعة الشعر العربي - تجميع مطاع صفدي وليل حاوي - ص ١٥ من المقدمة .
- (٩) نفسه - ص ١٦ .
- (١٠) نصر لصالح ستيبة ورد في كتاب (لغويين متحلاً) - تأليف كاظم جهاد - ص ٢٩ .
- (١١) قصيدة المتف - ص ٤١ .
- (١٢) قصيدة المتف - ص ٨٣ .
- (١٣) قصيدة المتف - ص ١٧٥ .
- (١٤) قصيدة المتف - ص ٢١ .
- (١٥) سوسيولوجية الغزل العربي - تأليف : طاهر لبيب - ترجمة : حافظ الجمال - ص ٨٢ .
- (١٦) قصيدة المتف - ص ١٢٨ .
- (١٧) قصيدة المتف - ص ١٢٩ .
- (١٨) قصيدة المتف - ص ١٣٠ .
- (١٩) في أصول السياسة المصرية - تأليف : سعد زهران - ص ٥٤ .
- (٢٠) نفسه ، ص ٣٦ .
- (٢١) حاتم الصكر : تحديث النقد الشعري - أبحاث المرصد التاسع ، المحور الرابع ، ج ٣ ، ص ٢٢٠ .

« دراسات في الشعرية »

الشابي نموذجاً*

تأليف : مجموعة من الأساتذة الجامعيين

معرض : محمد الناصر العجيمي

بعد الشابي واحداً من أهم شعراء العرب المحدثين الذين احتل بهم الدارسون العرب ، والتوسيون منهم خاصة^(١) ، فلا تكاد تخطى حبة تطول أو تقصر دون أن تفرد له دراسة تنشر في مؤلف قائم الذات أو تدرج ضمن مجلات مختصة . والدراسة التي نعى الآن بتقديمها ظهرت منذ ما يزيد على خمسة أعوام ، واشترك في وضعها مجموعة من الأساتذة الجامعيين التونسيين .

وأول ما يشد الانتباه عنوان الدراسة التضمن مصطلح « الشعرية » ، وهو مصطلح حديث شاع استعماله وجرى على أعلام النقاد منذ عقود مع انتشار النظريات الإنشائية^(٢) ، على نحو يشي بأن الدراسة جريئة تتكئب الطرق السهلة المعبدة ، وتسلك صراحة سبيل الحداثة . وواضح أن الدارسين واهون بطرافة عملهم ، وجدة ما يقبلون حل توظيفه ؛ إذ يلج صاحب التصدير إلى أن الدافع إلى تناول إنتاج الشابي الشعري خاصة بالدرس إنما يكمن في الانقطاع إلى دراسات تنفذ إلى عمق تجربة الشابي الإبداعية ، علاوة على ما يشكوه نقد الشعر التطبيقي العرب من ضمو^(٣) . هكذا نعين أن الدارسين يتشددون لتحقيق هدفين مزدوجين ومتكاملين ؛ يكمن الأول في الدفع بالدراسات المختصة بالشابي في مسالك جديدة ، ويحتمل الثاني في التمهيد لارتداد نخوم لم نظامها أعلام النقاد العرب بعد وهي مبررات تفرح تماماً مثل هذه الدراسات الموسومة بطابع التجديد .

بالجانب النظري ؛ إذ تنطلق من الجزئي الخاص لتبلغ الكل العام ، فيما تنحو البقية منهجاً نظرياً واضحاً إن لم تحل من أسباب اتصال بالتطبيقي^(٤) . ورغم هذا التنوع في مستويات البحث فالدراسات تشترك — جميعاً — في نزوعها إلى محاصرة الشعرية عند الشابي ، والكشف عن منابع الخلق الشعري الكامنة فيها .

ولما كانت كل دراسة مستقلة عن الأخرى ، لا يجمعها بها إلا ما ذكرنا من تركيز على الشعرية ، ساهم الاهتمام بها منفصلاً بعضها من بعض ، دون أن يفوتنا — كلها اقتضت الضرورة — الإلماع إلى الجوامع القائمة بينها ، ومواطن الاشتراك فيها .

تكلف الدراسة من فصول خمسة ، انفرد كل واحد منها بدراسة جانب من « شعرية الشابي » . وتتفاوت هذه الدراسات من حيث امتدادها ؛ إذ يغطي بعضها ما يزيد على مائة صفحة ، فيما لا يتعدى بعضها بضع عشرات من الصفحات^(٥) ، كما تختلف من حيث المادة المتخذة موضوعاً للدراسة ؛ فبعضها يقصر اهتمامه على النثر^(٦) وبعضها على الشعر^(٧) ، في حين تجمع أخرى بين كليهما^(٨) . على أن الاختلاف يخص كذلك نوعية الدراسات ؛ فواحدة منها يغلب عليها الطابع التطبيقي^(٩) وإن لم تعدم صلات

• دراسات في الشعرية : الشابي نموذجاً ، مجموعة من الأساتذة الجامعيين ، بيت الحكمة ، لوطاج ١٩٨٨ .

حمادى صمود وشعرية الشايب *

يستهدف حمادى صمود من دراسته النفاذ إلى تجربة الشايب الإبداعية من خلال النص الشعري بوصفه «مظهر الإبداع وفضاءه الذى تلتقى فيه وتداخل فوات مؤلفة مختلفة، متحللها أفاق صحيفة البعد، أسطورية المتدا والتكوين، هى ذات الشاعر، وذات الشعر، وذات اللغة»^(١١)، متطلعا من مصادرة بعد بمقتضاها هذه التجربة مؤلفة الرؤية، مؤسسة على بنية صيغة متهاسكة، تشذ بعض أجزائها التجلية على السطح إلى بعض بأسباب، وثيقة، ناظرا إلى قصيدة «الأشواق الثالثة» على أنها مجسدة لهذه البنية، قائمة من بقية القصائد المضمنة في الديوان مقام النواة المولدة والرحم المحتضن^(١٢).

يستهل الدارس قراءته القصيدة بتحليل العنوان لغويا، واستجلاء الدلالات الثابتة فيه، فليح على معاني الافتقار الروحاني والعذاب النفسى والنزوع الجامح إلى منابع صافية تروى ظلما الشاعر وتخفف ما يعانيه من ألم ويستبد به من شعور بالحرمان.

ثم يخلص إلى تحليل القصيدة فيتناول في مرحلة أولى الجانب الشكلى منها، مركزا على تحديد مقاطع القصيدة، واستخراج مفاصلها الرئيسية، بالاستناد لا إلى إخراج القصيدة الطبقي، فهذا لا يستقيم بالضرورة مقياسا صالحا ووحيدا للتبويب، وإنما إلى ما ينظم بين الوحدات اللغوية القائمة في القصيدة من علاقات ظاهرة أو خفية. وهكذا لا يتخذ الدارس تفهيد النقد التقليدى بوجه واحد من التقسيم، بل يستطرد ما يجوز أن تنصرف إليه القصيدة من وجوه تقسيم، فيلاحظ أن البيتين الخامس والسادس المدرجين في قراءة أولى في المقطع الثانى يستويان متميزين من حيث الوحدات المكونة للقافية، التى لا تخلو مع ذلك من أسباب اتصال بالسابقة عليها واللاحقة لها. لذا يسرع من وجهته سلخها من المقطع الثانى ووصلها بالمقطع الأول، الذى يخلو مكونا من ستة أبيات: الأربعة الأولى منها تشترك فيها بينها في الروى والتوجيه، فيما يشترك البيتان الأخيران مع هذه في الروى دون التوجيه^(١٣).

وهالج الأبيات الستة التالية المنتظمة في قراءة أولى ضمن المقطع الثانى، المكون — وفق هذه القراءة — من ثمانية أبيات، فبصرفها إلى مقطعين متصلين، لا اشتراكهما في الروى، متفاضلين، لا اختلاف المردف فيها. وأول هذين المقطعين يتألف من البيت السابع والثامن والثانى من الأبيات الأربعة التالية^(١٤).

وأظهر من هذه المقاطع في تنوع القافية فيها الأبيات الثمانية الأخيرة المنتظمة في قراءة أولى في مقطع واحد، والقابلة — وفق تصور آخر يحتكم إلى ما يعتقد بين بعض وحدات القافية وبعض من صلات تناظر — الفصل إلى ثلاثة مقاطع، يتكون الأول منها من أربعة أبيات (١٧ + ١٨ + ١٩ + ٢٠)، والثانى من بيتين (٢١ + ٢٢)، وكذلك الثالث (٢٣ + ٢٤).

* عنوان الدراسة «الأشواق الثالثة»: مدخل إلى شعرية الشايب.

هكذا يتضح أن القصيدة لا يقر لها قرار، ولا تلتزم نمطا موحدا في بناء أواخرها^(١٥). وهذا ما يجاكى — في المستوى الشكلى — ما يوحى به العنوان في المستوى الدلالى: إدلاء وشروء وضرب في الأفاق بحثا عن مستقر^(١٦).

ثم ينتقل إلى رصد ثنائيات تدعم البنية الشكلية المستقرة، حاصرا إياها في ثلاث هى: الإنشاء / الخبر، والكون / ما قبل الكون، والأنا / الآخر، مستجليا نظام تشكيلها في القصيدة، متتبها إلى نتيجة حاصلها أن أهم خاصية في بناء القصيدة تكمن في «انغلاق الإنشاء على الخبر، مما أخرقها في الانفعال، فبرز حل أدهمها تصريحا مفرطا وخطة مباشرة مسارها باتجاه الغالب بدعلا من الوضع الراهن، فجاء النداء بكل قوة يؤسس حركة الشوق والتوق، ويفتح على أفاق لا تترك النفس حدودها»^(١٧). ويخلص في مرحلة ثانية إلى تحليل المقاطع تباعا لتحليل يزاوج بين تحديد الشكل واستجلاء الدلالة الكامنة فيه، فيبين أن الأبيات الثلاثة الأولى محاصرة بالإنشاء المشحون بطاقة الفعلية كثيفة، فيما يرد الخبر المتعلق بالذات منحصرا بينها، عتصما بركبتها، مستدعيا الاستفهام^(١٨).

ويحدد الباحث مفهوم «صميم الحنية» بتوظيف علاقات الخلال والتقابل القائمة بينه وبين الوجود الوارد ذكره في مواطن ثالثة من النص مجردا أو مقترنا بصيغة الإشارة، فيصبح نداء الغالب المبهم مقابلا للمحاضر المعين المسمى. عن هذا تنصرف رغبته، لأنه سبب انظاره ويلا، وإلى ذلك يتوق، فهو موضوع رغبته ورغبة ما يتزع إليه.

ويقف الدارس على العلاقات الدلالية الدقيقة، الرابطة بين مفردات الإخبار عن الذات المحتضن بين طرفى الإنشاء، فيبين أن البيت الأول والثانى مكونان من جملتين اسميتين، وأن الوحدة والإدلاج في البيت الأول يفضيان منطقيا إلى التيه، الذى يستدعى كذلك التساؤل عن موعد حلول الشروق بحثا عن الهداية والخلاص، فيما يستتبع الظما النفسى البحث عن معون يزيل به هذا الافتقار ويسد^(١٩).

غير أنه يلاحظ أن هذا النسق لا يتساقى بطريقة منتظمة في الأبيات الثلاثة، إذ ينقطع الإخبار عن الذات في البيت الثالث. ويخرج التركيب من الاسمية إلى الفعلية. ومع ذلك فهو يمانق السياق العام ويلتحم بنسجه، إذ اقترن الفعلان المضمنان في هذا البيت باستفهامين جاء أحدهما في نهاية البيت مساهرا لنظام البيتين السابقين: حيث صباهته، وموصولا بالفعل التقريرى الثانى من حيث دلالة. وحقب الثانى النداء في البيت الرابع عاد لا يتركبه حل نحو مخالف للأبيات السابقة إلا أنه مصاحب له دلاليا، إذ يرتبط النوى كنانها بالغناء، كما يعود المتلفظ إلى البروز في قوله في نهاية البيت «يصفى مشوقك...».

وجاء البيت الرابع يفتح بشكل طبعى المرحلة الموالية من النص للصلة المتينة القائمة بين «اسم المقعول» و«مشوق» في نهاية هذا

الطرف الثانى سوى بيت يحتزل مضمون الصورة السابقة فى كلمة واحدة ، مقابلة لكلمة « تراب » ، هى كلمة « ألق » . ويصل طرفى المقابلة فعل « انحدرت » المحمل به « إرت فلسفى ودينى » بدور حول بداية الحياة فوق الأرض^(٢٢) . فى صلب هذه الثنائية « بنبت الشعر ويحضر مجراء » مستظلا وجهة الماضى هروبا من الزمن الحاضر ، ومحاولا فى جهد لإيقاف تقدم الزمن وإعادة قصة التكوين ، فمعدن القصيدة وباعثها إنما هو التعلق بالوهم ، واستصراخ مثل بناها الإنسان بعقله ، وأنشأها إنشاء مذ بدأ يفكر فى مصيره وأصل تكوينه^(٢٣) .

وكما تزواج البنية اللغوية البنية الدلالية فى المقطعين السابقين ، كذلك فإنها تعضدهما فى المقطع الثالث ، الذى يستهل بالنداء الدال على الإصرار ، وهل رفض الانحدار إلى مهاوى الظلام ، والتشبث اليأس بعالم الرغبة الذى نحت له خياله . يعقب النداء صيغة التعجب المعبرة تعبيرا شفافا لا يحتاج إلى تأويل عن مدى ما يعانيه من ألم الفقرة ، وما يداخله من شعور بالفقره . وهو شعور يسط ظله على كامل نسج شعره ، وينسج فى لحمته وسداه ، بل هو « من جوهر العملية الشعرية ذاتها »^(٢٤) . فذلك أن إحساس الشاعر بتميزه عن غيره ، وتفرده بقوة خاصة ، يشحن طاقة خياله الإبداعية ، ويغنى قدرته على التغاير إلى أحيان ذاته ، ليصوغ منها كونا ذاتيا ، ويصنع عالما يجاوز به محته .

وإذا كان المقطع الثانى بصفة خاصة يركز على عالم الإشراق والنور والانتشاء ، وإذا كان الطرف المقابل قد بنى على صورة الانحدار إلى صميم الوادى ، إلى مستقع الأرض ، فالمقطع الثالث يتأسس على هذا الوجود المعين بلمس الإشارة ، والمجدد — بلاغيا — فى صورة الفضاء المحاصر والمنغلق والمبرهن فى المستوى اللغوى باستعمال الجار والمجرور للدلالة على فضاء الحركة المادى الضيق والمحدود ، والفضاء الاجتماعى المنغلق .

وتعاقب هذه الصور الموحية بالظلمة وانسداد الألق وتراكمها يشعر بمدى ما يبرز تحتها الشاعر من حبه ثقيل ، ومهد للآمر الوارد فى البيت الأخير ، والمشتق من فعل يدل على الاحتواء والحياة والإحاطة بالمعطف إحاطة الأم ابنا خوفا عليه من الضياع . هذا الفعل هو « احتضنى » ، وروبه « ضمنى »^(٢٥) .

وبذلك يؤسس الإخبار عن الذات / الشعر ويمثل مصدر إلهامه ، لما ينقله من هموم يحمله على اللوذ بحضن الأم ، ومن خلالها بالشعر والخيال ليحيوها ويلفها وينسجها ما ألم به من ألم الضياع . وهكذا ينطلق الأمر المكرر على النداء المنصير للقصيدة ، علقا بذلك دورة مغلقة ، مدججة البداية والنهاية . إنها كة دائرية ، تنطلق من الحاضر إلى الماضى ، ومن النتائج إلى الأسباب ، ومن التقرير إلى التفسير . فالكاتب لا تسير وفق مسار خطى عاكسة حركية الزمان المنتقلة من النهاية إلى البداية ، من قرار الهوة إلى نقطة البداية فى حركة مسترسلة لا تتوقف ، تفرد العملية الشعرية وتأخذها فى مساربها المتلوية . والشاعر يصنع عالما تخيلونه

البيت ، والناسخ الدال على الزمن للماضى فى بداية المقطع الثانى (البيت الخامس) علاقة مباشرة هى علاقة الوجد بالذكرى ، والحنين إلى الماضى ، وصلا لما انقطع ، وتعويضاً بالحلم عما فات وانقضى^(٢٦) . وهكذا كان البيت الرابع جسرا واصلا بين حال حاضر مظلم وماضى مشرق ، قلبا بذلك مجرى الزمن ، عادلا به من سيرورته التاريخية إلى الإبحار فى الذاكرة ، واستحضار زمن الماضى هودا على بده ، مخالفا بواسطة اللغة عالما منحوتا من الخيال .

ما يلفت الدارس فى تناوله المقطع الثانى بالتحليل^(٢٧) هو تعاضد التراكيب المؤلفة لأبيات هذا المقطع ، إذ يتكرر استعمال الصفة ، وتواتر علاقة الإضافة بالجار والمجرور الدال على الظرف مكانا وزمانا ، أو الدال على الأصل . ويثبت رسما يبرز فيه مواطن التطابق والتوازي أوشبههما فى التركيب بين البيت الخامس والبيت السادس من ناحية والأبيات التاسع والعاشر والحادى عشر من ناحية أخرى ، وبين هذه الأبيات والبيتين السابقين لها مباشرة ، وهما بيتان يقابلان تركيباً البيتين الأولين .

ويواصل الباحث استجلاء بنية المقطع الثانى فيبرز تقابلا أول ، طرفاه البيتان الخامس والسادس ، والبيتان السابع والثامن ، وذلك فى مستوى الروى واستعمال « ثم » الدالة فى هذا السياق على الفصل ، وفى مستوى نوعية الجملة المكونة لكل طرف من الثنائية . ويرجع هذا التقابل اللغوى إلى تقابل على صعيد البنية الدلالية المؤسسة على مسارين صوريين : الأول محور الضياء وما يرمز إليه من نشوة وسعادة علقنا فى ذهن الشاعر ، وهو يستحضرهما من حياته الماضية ، أو من حياته كما يتمثلها خيالا ونحتها كائنا من كلام ، ويقوم الثانى على صورة الظلام وما يستقرى رحما من معانى البؤس المكنون والأسى ، مع بقاء آثار للآثار الصورى الأول ماثلة فى صميمه لم تطمس ، وكأنها تأهى أن تفصل من ذاكرة الشاعر وتبحث من خياله ، وهذا ما يبرز حول الفاجعة التى حلت به ، ومدى وطأها على نفسه . فالمطر الذى يطأنا فى البيت الخامس يصبح أوراها ذابلة ، « وهو انتقال من الشئ إلى سببه ، وبما لا يحجم له ولا شكل إلى ماله حجم وشكل »^(٢٨) . ويستحيل مفهوم الحركة والانطلاق المعبر عنه بفعل « يرف » إلى صورة « البداد » وما يقترن بها من معنى السكون وانعدام الحياة ، كما تصير الورود إلى الدبول ، ويؤدى ذلك معنى التراجع والاقتراب من الموت . وهكذا يفصل الشاعر عن حاله ويحمل على مغافره ، لكنه يرفض الانفصال ويقاومه ، معاوداً الفوص فى الماضى السعيد واستعادته ، مأخوذا بالعود إلى البدايات وإعادة خلقها مرة أخرى بواسطة الكلام الشعرى .

ويخلص الباحث إلى استجلاء مقابلة ثانية ، موازية للمقابلة السابقة ، لكن طرفيها غير متماثلين ، إذ يشمل الطرف الأول ثلاثة أبيات مكونة من مستويات ثلاثة : أولا الإخبار عن حالة الشاعر بحسنة فى تشبيهه إياها بالضياء والسحب والفضاء ، ثانيا فعل هذه العناصر ، ثالثا موطن هذا الفعل وظرفه . هذا فى حين لا يضم

وفي مرحلة أخيرة من الدراسة يعود الدارس إلى قصيدة « الصباح الجديد » ليعرض إشكالية قراءتها ، مذكرا بما انتهى إليه تأويل بعض الدارسين من أنها تعكس حالة من اليأس بلغت بالشاعر حدا جعله يطلب الموت ويحسب بحلوله ، طمعا في السعادة المطلقة السرمدية . وهو توجه يعده الدارس متعسفا وجائرا ، مستدلا — لدعم حكمه — بشواهد مأخوذة من رسائل وقف عليها ، تؤكد تغير نظرة الشاعر إلى الحياة ، واستحالتها إلى نظرة يغلب عليها الأمل ، ومن الاحتجاج والشكوى المتواترة الصاخبة ، ومن مقابلة الآم الحياة بالبكاء والهروب من الواقع والتعلق بالمثل ، إلى النظر العميق الهادئ ، الذي يتقصى الأضوار ويغتهم الأسرار ويتأمل النواميس^(٣١) . ويؤذن هذا التحول في النظرة إلى الحياة بتحول عميق في الإنشاء الشعري وتلدية التجربة فيها ، إذ أصبح يتجنب التعبير المباشر المصرح بالمقاصد ، الذي يشف عن المعاني المراد تبليغها ، ويتوخى أسلوبا يقوم على الإيهام ، وهي طريقة دالة على نضج التجربة ، والارتقاء بها إلى مراتب في التعبير الفني أبعد شأوا وأكثر سموا .

لئن كان صمود لم يصرح بمصادره ، ولم يعلن التزامه منهجا معينا ، إن القراءة الواردة في سياق الدراسة تثبت — بما يشبه اليقون — أنه تأثر بدراسات بعض الإنشائيين التطبيقية ، ونخص بالذكر منهم جاكسون في شروحه المعروفة لتصوص شعرية^(٣٢) . وأظهر هذه القرائن هو اعتماد الدارس نظم العلاقات بين الوحدات اللغوية ، وضروب تشكيلها المتراوحة بين التوازي والتطابق والاختلاف ، واستخراج الدلالة انطلاقا من هذا النظام الشكلي . وهكذا تكون الدلالة تنجيها لعملية التحليل اللغوي في مستوياته المتعددة وحصيلتها ، ولاولادة قراءة انطباعية ، تسقط بمقتضاها مفاهيم قبلية غير ناهية — بالضرورة — من النص ، ولا ماثلة فيه . ولئى ظننا أن من أهم مزايا هذه الدراسة عدم الاحتفال بالمصطلحات الكثيرة والرسوم المتشابكة الغامضة ، نسجا على منوال هذه كبير من الدراسات العربية التي تدعى الحداثة وليست منها في شيء^(٣٣) . كذلك تميزت الدراسة بالتصاقها بالنص ، وتوخى الدقة والوضوح التام ، دون السقوط في التعمص أو الإسفاف ، وهي مزايا يميز الوقوف عليها في الدراسات الشعرية التطبيقية العربية الحديثة . ومع ذلك نسمح لأنفسنا بإهداء ملاحظات ثانوية أربع :

أولا : أن الطريقة السليمة والمجدية المتوخاة في الربط بين الجانب الشكلي والجانب الدلالي لم تلتزم — فيها يبدو لنا — على امتداد التحليل ، إذ يطنى في بعض الأحيان الجانب الثانى على الأول ، فتبدو الدلالة معلقة لا تستند إلى قراءة شكلية تمهد لها وتبنيها . من ذلك أننا نعدم استقراء للبنية اللغوية المؤسسة للثنائيات التالية : الإنشاء / الخبر ، والكون / ما قبل الكون ، والأنا / الآخرين . وقد كان يوسع الدارس أن يتبسط على تحليل البنية الشكلية ، ويوسع مجالها ، فيتناول وجوها أخرى ، إضافة إلى ما عرض له ، مثل : الأفراد / الثنية / الجمع ، والتذكير /

المتناقضات ، هذا ؛ بينما لا يمتد إليه يد الليل ولا تعبت به السمرور ، ومن صميمه ينبعث صوت يرجع الموروث القائم على شكوى الدهر والتبرم بالحياة^(٣٤) .

ثم يقوم الدارس برصد صدى للعانى المذكورة وفقر . تسلسل ظهورها التاريخي في أشعار الشايب ، بناء على أن هذه القصيدة تمثل — إضافة إلى قصيدة « الصباح الجديد » — قطبا رئيسيا ومنبعا ثرا تتولد منه أصوات كثيرة من الأغاني وترتد إليه . وهذا تطلعا في قصيدتين كتبنا في مرحلة مبكرة هما « أيها الحب » و « العجوى » للمقابلة بين الظلام والضياء ، وهي تنوع للمقابلة بين الماضي المشرق والحاضر البائس . كذلك نتطد بين « الأشواق الثالثة » و « الدموع » وشائج تتعدى المحاور الدلالية لتبلغ البنية اللغوية . وأقول المعجمة ذاتها تبرز لفظة « الحياة » وما يرتبط بها من يأس ولوعة ، ولفظة « أسس » وما يقرن بها من شوق وحنين للمهود الماضية^(٣٥) .

وبما بلغتنا في استقراء الدارس مظهر التناص الداخلى أنه يولى مظاهر الاختلاف من العناية ما يولى منها لمواطن الاتفاق كلها اقتضت الضرورة . من ذلك أنه يلاحظ تضمن قصيدة « صوت قائه » عبارات ودلالات ماثلة في القصيدة الأم ، إلا أنه يشفع ملاحظته بإبراز فرق جوهى بان له ، يكمن في أن الحديث عن الحياة في الحاضر يسبق في القصيدة المعنية الحديث عن الماضي ، كما جاء الحديث عن هذا الماضي في صيغة خبرية هادئة ، لم تولد الجرى اللامت وراءه ، نسجا على منوال « الأشواق »^(٣٦) ، مستنتجا أن هذا الاختلاف مرده إلى التطور الحاصل في تجربة الشايب ، وهي تجربة آلت إلى ازدياد التبرم بالحياة وبلوغها حدا لم يبق فيه الماضي مجرد ذكرى يرددتها الشاعر ، وإنما يصبح توقا يجرى وراءه ويستنبت به ، بمعنى أن التبرم بالحياة سيضبط على المقابلة في الأشواق ، ليتصدر ضيق الشاعر بالدهر معاناته القصيدة في أسلوب مباشر ، ويتحلق كل الأساليب الإخبارية التاريخية حوله لتشد وتفسر نشأته ، كما أن من وجوه التطور في أغاني التائه الخروج من البحث والسؤال في مستوى الطرف إلى التعمين والتقرير . فلقد تيقن الشاعر بعد تقدم تجربته ، واتساع أفق عالمه الشعري ، أن الصباح هو الأفق وما قبل الكون ، أى ما قبل اللحظة التي تم فيها الانحدار من الأفق إلى صميم الوادى^(٣٧) .

ثم تأى قصيدة « الصباح الجديد » وما يتلوها من قصائد كتبت على امتداد سنة ونصف سنة ، وتشغل ما يقرب من ربع الديوان ، وجاع هذه القصائد يقابل مقابلة ثمة معان الأشواق الثالثة ، ويحقق تطورا نوعيا في تجربة الشايب الشعرية . فقد أضحت المعانى الوطنية ، والالتزام بقضايا الشعب ، ومناهضة الاستعمار ، متبوة مركز الصدارة من اهتماماته ، كما تطلعا بنسب متفاوتة من الإلحاح معان موصولة بالمعان السابقة ، قائمة على قيم جديدة تدهو إلى نبل التواكل ، والعمل على إحلال قيم الاجتهاد والتضامن محلها ، تحقيقا لمثل الحياة العليا ، وإكسابا لها معنى^(٣٨) .

الثانيث ، والجامد / الحى ، والأفعال / الأسماء وأزمته الأفعال .
ولعل ما يبرز عدوله عن ذلك اتساع القصيدة وامتدادها النسيى .

ثالثا — على النقيض من ذلك عمد الدارس إلى تقسيم القصيدة بالاستعداد إلى مقاييس شكلية ، ونظم تعالقات الوحدات اللغوية ، وهى طريقة إجرائية فى غاية الأهمية ، لسنا نذكر أننا وقفنا على شيء من قبيلها فى الدراسات الشعرية التطبيقية العربية . غير أن الدارس لم يته بمنهج إلى ما يستوجب منطق الدراسة من استخراج البنى الدلالية الثابتة فى أمثاق هذه البنى الشكلية ، وصولا إلى إبراز تعالقات الشكل والدلالى وارتباطهما ، هل نحو يبرز فيه أحدهما الآخر ويدهمه ، فيصبح لكل وجه من وجوه التقسيم ما يعضده فى المستوى الدلالى ، وننتهى إلى عمل شبه هذا البناء الهرمى الشامخ ، المزوج بين الشكل والدلالى ، كما هو قائم عند جاكسون وشراوس فى شرحها قصيدة « القطط » .

رابعاً — يبدو لنا أن بعض الثنائيات المستخرجة لا تنظم فى مستوى واحد . من ذلك أن الثنائيات المثبتة فى موطن سابق تندرج ضمن مستويين مختلفين على الأقل : فيها تنظم ثنائية الإنشاء / الخبر فى مستوى بلاغى أسلوى ، تندرج الآخرين ضمن محور دلالى وجودى .

رابعا — يبدو أن الدارس يفصل فصلا حاسما بين الإنشاء والخبر ، جاعلا الأول تعبيرا شفافا عن الذات ، وترجيحا لردودها وانفعالاتها ، والثانى تقريرها لحقائق وإفادة بمعلومات . وهو فى ذلك يستند إلى مقاييس بلاغية تقليدية ، تصنف بمقتضاها الصيغ الأسلوبية إلى ذاتية انفعالية غير قابلة للاختبار فى ضوء مقاييس الصدق والكذب ، ووصفية موضوعية قابلة لذلك . وسنا على يقين من أنه بوسعنا اعتماد هذه الأحكام وحسبنا صالحة لاعتماد مقاييس علمية دقيقة اختبرها الدراسات الأسلوبية الحديثة وأثبتت صحتها وإجرائيتها . فالأقرب إلى الصواب — من وجهتنا — أن الإنشاء والخبر متداخلان ، يحتوى أحدهما الآخر ويتلبسه ، وإن كان ذلك بنسب متفاوتة ، وفق الأساليب الموظفة . فعندما نطلعنا قول الشاعر الإنشائى : يا صميم الحيلة ! كم أنا فى الدنيا هرب ، أو قوله : لبتى لم يعاقب الفجر أحلامى ، فهو إنشاء لا يخلو من خبر يخص الذات ، إذ نطلعنا ضمنا على حالة عاشها الشاعر وهانها . وعلى النقيض من ذلك تمكس المقنونات الشعرية الواردة فى أسلوب خبرى ردودا ذاتية انفعالية . والقصبة ترشح بالأمثلة الدالة على ذلك من أدناها إلى أقصاها .

لكن هذه الملاحظات جميعا تظل جزئية ثانوية ، لا تخل إطلاقا بالدراسة التى نعدنا معلما من معالم النقد التطبيقي عندنا .

لطفى اليوسفى ولحظة المكاشفة الشعرية :

ينطلق اليوسفى فى دراسته الموسومة بـ « لحظة المكاشفة الشعرية عند الشايف » ، من رسم الحدود الفاصلة بين الناقد والمنظر ،

والفريق بين وظيفة كل منهما ، مقررا أنها لا يستويان فى مرتبة واحدة ، فالأول يباشر نصا ويلاحظه ، متفهما بذلك حدوده ، ومستجيبا إياه بإسقاط مفاهيم خارجه عنه ، وفرض قوالب جاهزة لا تلائم بالضرورة . وإلى هذا الصنف من الخطأ النقدى تنتمى معظم الدراسات المختصة ، التى تسارع إلى ضم الشايف إلى الرومانسية ، أو إلحاقه بمصاف الشعراء الملتزمين بقضايا مجتمعاتهم ، مع إرسال أحكام عامة ورخيصة ، أو تحرى مناهج حديثة مرصعة بمصطلحات نقدية براقة ومغرية لكن غير مفيدة ولا إجرائية ، الأمر الذى يقضى إلى إغفار تجربة الشايف الشعرية . هذا فى الوقت الذى يفرض الشايف فيه تجربة مخوفة بالمخاطر ، لأنه يتحرك فى منطقة جرداء لا تشده إليها أسباب ، ويرتد بمجاهل بعينه الغور . ذلك أن ما ينشده المنظر يجاوز النص الظاهر ليتغلغل فى صميم تجربة الشاعر الإبداعية ليلامس مخومها ، ويشارف عملية الخلق لحظة تلقى الإلهام ويحل فيها (٣٥) . وإلى هذه اللحظة صرف الدارس عنايته ، وعليها ركز بحثه ، آملا أن ينفذ إلى بؤرها ، ويقف على مكوناتها . ولما كانت اللحظة المعنية موشحة بالغموض حتى ليصعب تلمس أطرافها ، لم يكن بد من اعتماد كتابات الشاعر النثرية المتضمنة شواهد عدة تنبض دليلا على أن الشاعر لم يكن ينظم الشعر أو يقرضه صناعة ، وأنه إنما كان ينشئ بعد عنت ومكابدة ، بعد تخاض صير ، وترويض مطن للذات ، ومداومة التأمل فى أمثاقها ، فى لحظة تبلغ الذات فيها مطلق انفتاحها على الكون ، فيتبدى هذا فى جوهه ، فى حقيقته العارية المجردة من كل ما كان يشوبه من أدران العادى الظروى ، وإذا بالأشياء تفقد حضورها المادى وتصبح ظلا لذاتها ، وتلوب المسميات فى وجدان الوجود ويلفها النسيان (٣٥) .

ولئن بدا أن لحظة المكاشفة ترد عفوا إنها ليست إلهاما يلفى فى القلب كعينا اتفاق ، وإنما هى تحتاج إلى جهد وتأمل وتجربة شعورية خاصة ، مبرء لها وتستدعيها . وكيفية الاستعداد لها هى موضوع أفرد له الدارس فصلا عنوانه « كيف تولد المكاشفة الشعرية » ، واستعان للكشف عن الملائمات الحاقا بهذه اللحظة ببعض ما ورد فى سياق مذكرات الشاعر من أخبار موصولة بها . وما يفيدنا به أن الشايف كان يزدى بالحياة العادية الموسومة عنده بالتأفة السخيفة ، وبأن صرف اهتمامه إلى « الماشغل النفعية اليومية » ، غشية التشتت والتلاشى فى العدم ، وأنه أثر حياة كثيفة مليئة بالمواقف والاستجابات الحية النابضة ، و « الإقامة على الأرض على نحو شعري » (٣٦) . وهو يفيدنا كذلك أنه كان يستدعى لحظة المكاشفة بالسعى إلى الطبيعة ، والانفتاح عليها كلية ، والإصغاء إليها ، فهو يكتف وعيه ، ويمتلئ بالعالم فيصنئ إلى تيار الحياة يسرى فى شرايين نبات يرتعش فى حضن نسيم عاشق ، وتحوم الذكرى أسرابا من طيور فى قاع روحه . إنه — بمعنى آخر — يصنئ إلى نداء الوجود ، وينفذ إلى التناغم الكونى الذى يحجبه التنافر الظاهر ، ويكاد يذوب فى تلاوته (٣٧) . وهكذا يكمن معنى « الإقامة على نحو شعري » فى إزاحة الغشاوة المسدلة على العالم ، والبادية فى

ويلاحظ الدارس على أن الشاعر لا يسوى هذه الصور بطريقة مصنعة ، ويوشىها كما يوشى الطراز ثوبا ، ويقوم حتى يخرج سوبا ، إنما تأتبه الصور عضو الحاطر ، استجابة لقاعدة التداخي التلقائي ، وكأنه منجذب إلى حواله الداخلي ، وأصايق ذاته السحيقة ، مثله مثل «أودى» في غوصه في أحوال الجحيم ، حاملا قيثارته ، يحزف عليها كلوم ذاته ، ويخى ألها ، وتستمتع إليه الروحوش ليستهيها وتؤاخذ به^(٤٥) .

ورحلة الانحدار إلى الأصايق ، والغوص في أحوال الذات ، يطلق الباحث عليهما «الانسراب» ، المؤدى في نهاية المطاف إلى المعين المشترك ، لتلبس الذات بمهابة الأشياء ، وتكسبها مداها الرمزي . وفي الآن ذاته تبث حركة حكيمة متجهة من العمق إلى السطح لتستحوذ حل القاري وتاغله في شبكه ، أسرة إياه في منطقتها الرمزية^(٤٦) .

ويخلص الباحث إلى تحليل نص شعري هو «صلوات في هيكل الحب» ، بعده نموذجاً للرؤية المركبة من طبقات مترابطة ، منسربة من الوعي المنضج حل الرؤية البعيدة الثابتة في أحوال النفس . وما يستخلصه من قراءته القصيدة أن المرأة العادية المقصودة بالخطاب توضح تدريجياً بفلاحة رمزية تزداد كثافة وعمقا ، لتعطي في صورة إلهة ، ولي النهاية في صورة الأم الحائلة . ويشف ذلك عن رغبة حميمة في العود إلى النبع الأول ، إلى رحم الأم ، عندما كان الإنسان متحدا بمحيطه ، متصالحا معه ، وعن حين جالس إلى الفردوس المفقود^(٤٧) .

هكذا يتداخل الدان والكل الجسمي ، الفردي والنموذجي الكون . وهكذا أيضا يوضح أن لحظة المكافحة هي لحظة حلول الذات في الكون ، وفويان فيه من طريق القلب ، الذي هو مصدر الحياة الحافظة . وعصارة العالم ولبابه ، وتائل الإنسان إلى عتبات البدء . هو ذا «زمن ميلاد الشعر» ، عهد بنائه بالكلام فبأن كلامه في شكل إشارة ممتنة في الحفاء . وهو زمن الاعتلاء بالعالم ، زمن فوق آني مفتت زمن الطفولة الزاخر بالصور والرسوم^(٤٨) .
وه يصبح التأسيس الشعري نوباً ، يقتل الإنسان من غالب الزمن التعاقبي ، الذي يخفى الإنسان فيه حل حروب التلاشي والزوال ، والزج به داخل زمن الدهوية^(٤٩) . فالشاعر يواجه العالم بإعادة خلقه ، بالولوج إلى صميمه ، وكشف جوهره الذي بل بالعارض والزمن التاريخي ، وسيلته في ذلك إرجاع اللغة إلى صفاتها الأولى ، وإزالة ما خلق بها من صدا الاستعمال^(٥٠) .

ثم يبين الدارس في فصل عنوانه «لحظة المكافحة الشعرية : تأسيس لمهابة الشعر ومهابة اللغة» أن زمن الشعر هو زمن الحلم ، وأنه في الآن ذاته زمن مواجهة العدم واللامعنى^(٥١) ، وذلك لنفاذه إلى جوهر الوجود ، ومخاطبته إياه في حقيقة العارية ، بعد كشف الغشوة الحاجبة لها عنها^(٥٢) ، فإذا الشعر يغدو استحضارا للحضي ، وتسمية للغياب^(٥٣) .

وعرض الدارس في فصل أخير عنوانه «لحظة المكافحة الشعرية

الظاهر ، للنفاذ إلى الأصايق» إلى جوهر الحياة و «صميم الوجود» ، فإذا «الوردة ليست مجرد نبت تراها العين الضمعة منلدودة للاقتطاف ، وإذا الغلدة ليست مجرد جسد ووجه موهود بالاعتراق . والشمس ليست مجرد قرص ناري يتقد لينضج قمحا^(٥٤) . وهكذا أيضا يغدو الشاعر برؤية خاصة للعالم ، رؤية تتألف رؤية الإنسان العادي ، من خلالها يستلهم حقيقة الحياة ونسغها ، ويتصل بمطلق الوجود ، أو كما يسميه الشاعر «الوجود العظيم» . هذه الطريقة في ترويض النفس والتعامل مع الأشياء هي التي تبيث لإنشاء الشعر وقول النبوءة^(٥٥) .

ويستمر الدارس في رصد بنية العالم المقصور في لحظة المكافحة في فصل عنوانه «في مهابة المكافحة الشعرية» ، فيقرر أن هذا العالم مؤسس على حركتين متقابلتي الاتجاه ، تتحد الأولى إلى أسفل ، إلى قرار الأرض وعالم الظلام ، ويرافق ذلك شعور حاد بالضياع والغربة والام ، وتأخذ الثانية مسارا حلويا نحو الضياء والإشراق والفضاء اللامبائي . هاتان الحركتان تتمحضان في ثلاث ثنائيات دالة ، هي : الماضي / الحاضر ، والفضاء / الضلوى / الفضاء الأرضي ، والجنة / الجحيم ، وتتسحبان على كامل نسج شعره ، متشكلة في صور زائفة ، تكسبه تنوعا وثراء . والنفاذ إلى جوهرها يبعثنا - من وجهة الدارس - من القوالب التقليدية الجماعية الجافة ، والأحكام الجائرة الجارية على أقدام النقاد ، ويصلنا بالرموز والنمطية النموذجية المشتركة^(٥٦) ، المترتبة في خور الذات ، والضاربة بجذورها في الرؤية الإنسانية المشتركة . وترتد هذه الرموز عنده إلى ثلاثة رموز رئيسية : الأول ينظم في مفهوم البدء / التكوين ، ويحكي عناصر الطبيعة المكونة لبداهات الخلق ، وهي النور والظلمة والماء والنبات ، والمجلة في نسج شعره ، إما ساكنة ملفوفة في سجن كثيفة من الصمت ، وإما في حالة اضطراب وحركة صاخبة عاتية ، عاكسة بداهات الولادة الصيرة المؤلمة^(٥٧) .

أما الرمز الثاني فمداره التوق إلى الفردوس الأسمى . ويحلل ذلك - من وجهة التحليل النفسي - حين الإنسان إلى رحم الأم وتوقه للعودة إليه والاتحاد به . والصورتان كلتاهما تجسدان توافق الإنسان والمحيط - الوجود ، واتحادا اتحادا مطلقا ، مصحوبا بشعور بالنشوة القصوى والسعادة التامة^(٥٨) .

والرمز النمطي الثالث يمسد حالة نقضة للسابقة ، حالة التصدع والسقوط في مهوى الخضم الأرضي ، وما يستتبع ذلك من شعور بالفراق والقطعة والغربة المصحوبة برؤى كابوسية فظيمة^(٥٩) . ويتحقق هذه الصور في نمط شقي ، يرجعها الدارس إلى ثلاثة أنماط رئيسية . الأول يسميه التناوب الدوري ، ومفاده أن كل صنف من الأصناف المذكورة يرد في قصائد مستقلة ، والثاني يعينه بالتداخل ، وحاصله أن جميع الصور المعنية ترد متشابكة ، مضمنا بعضها في بعض ، ومشدودا إليه ، أما ثالث هذه الأنماط فهو الإقصاء ، ومظهره تخليص صنف من الصور حل بقية الصور ، واحتواءه معظم القصيدة ، ومحاصرته الصور الأخرى في وكن قصي منها^(٦٠) .

الحلقة . فهل وقت الدراسة بما تمهدت به وخطته من مقاصد ، وكانت في مستوى ما تطمح إليه ؟

نميل إلى الإجابة بالنفي ، لسببين : داخلي وخارجي . الأول ينشعب كذلك إلى فرعين أحدهما موصول بالآخر . فالدارس — بادئا — غرض من قيمة الناقد ، مؤلخدا إياه بأنه يستبيح الإبداع الشعري بتأليفه نصا على نص ، وإسقاطه مفاهيم قبلية ليست ماثلة في النص ولا مستكنة فيه . والحال أنه يفرد نفسه مهما من دراسته لتحليل قصيدة ، بغية رصد لحظة المكاشفة انطلاقا منها . ويسوغ أن توجه السؤال للمعرفة : أبعد الدارس هذا التحليل من قبيل التنظير أم النقد ؟ فإن كان من الصنف الأول جاز لنا أن نشك في قيمة القصيدة ، لا في حد ذاتها ، ولا من حيث جودها الفنية ؛ فهي رائعة كمعظم إنتاج الشايف الشعري ، ولكن من حيث طاقاتها على اختزال تجربة الشايف ، وإلا أمكننا عد جميع قصائده بؤرا مجسدة لهذه التجربة . وفي هذه الحال لا نرى ما يبرر إشارته هذه القصيدة على سائر قصائده الشايف . وإن جعله في الصنف الثاني أخذناه بأنه يأتي ما سبق أن أنكره من أن الناقد مطمئن في « مقارنته » النص ، متتهك إياه بتحميله ما ليس فيه وما لا ينطق به .

ثم إن الدارس — وهذا يعم الجانب الثاني من السبب الأول — اشعرنا بأنه سيحاول الوقوف على لحظة المكاشفة ، ويتقصى طاقات الشاعر الإبداعية بمشارفتها والخلول فيها . لكن لما لم تسعفه كتابات الشاعر الثرية بإشارات مفيدة كافية ، ركن إلى شعره بتفحصه ، ويستعري منه ما يعمده كشفا لهذه اللحظة ، وإذا به ينساق إلى مجرد عملية استخلاص للصور النمطية الموصولة بالرؤى البشرية المشتركة ، والطالعية على سطح شعر الشايف ، أو في مستوى قريب منه ، ملتقيا في ذلك مع دراسة هشام الربيعي ، التي ستناولها في موضع لاحق ، هذا ما يتصف به رصد الصور النمطية في بعض المواطن من تذبذب وانتقار إلى الصرامة العلمية ؛ إذ تطالعنا عنده طائفة من المفاهيم غير المنظمة في رؤية متسقة واضحة ، على نحو أوقعه في الغموض وإن لم تنف صحة للضامين . ومن الأمثلة الدالة على ما ندهي عمله حركتي الصعود والهبوط في شعر الشايف متمحضتين في ثنائيات ثلاث (هي الماضي / الحاضر ، والفضاء العلوي / الفضاء الأرضي ، والجنة / الجحيم) ، دون أن يشفعها بتحليل نظم تشكلها ، أو يبين بدقة وجه صلاحها برموز نمطية أخرى يسوقها في مواطن لاحقة من الدراسة ، كشئانية البدء / التكوين ، والتوق إلى الفردوس .

أما السبب الخارجي فيتلخص في التساؤل عن مدى قيمة هذه الدراسة في ضوء المحاولات النقد الحديثة ، ومدى إسهامها في إضاءة جوانب خفية ، وهوالم بكر لم تطأها أقدام النقاد في إنتاج الشايف . وفي تقديرنا أن موضوع الدراسة — إن قومناه بالاحتكام إلى النقد الحديث — لا يرقى إلى مستوى ما يطمح إليه من طرافة وجدة ؛ فالموضوع المطروق يتدرج ضمن موضوعات كانت محل اهتمام طائفة من الدارسين من الذين تفتناوا بالتحليل النفسي ، وأفادوا من

وحذابات الكتابة ؛ لما يسببه زمن الإبداع وساعة الإلهام للشاعر من هذبات وإرهاق ، حتى إن يسأل الله العون والتخفيف من وطأة ما يبرز تحت من حذاب ، ويعصف به من ألم ؛ لكأن الكتابة « نوع من الزيف المرعب ، والاستمرار فيها إيمان في إرادة الذات »^(٥١) ، ولا يمنعه ما يكابده من معاناة ، ويستبد به من إرهاق ، من مواصلة الكتابة والإلحاح في طلب الخلق . فما الدخ إلى ذلك إذن لو لم يكن الشاعر مسكونا بهاجس الإبداع ، ولو لم يجد في ذلك هزاهم الوحيد ، والملاذ الذي يجنيه التردى في « أري البأس ، ويستقله من الموت ، موت الإنسان العادي ، الموت النافه الرخيصر ، الخالي من أسباب العظمة والخلود ، والمناقض للموت السامي الرفيع في أحضان الشعر وحضرة ؟ فالكتاب يلج جحيم الإبداع .. أو فردوسه — لأنه منثور يبلّغ رسالة تحمل ثورته على فوضوية العادي ولا معناه ، وتعتبر عن رفضه للمستقر من القناعات الباطلة ، محاولا فضحها وكشف زيفها وذلك بالغوص في أعماق العالم ، وسبر أغواره الخفية ، « مأخوذاً بهوس الخلق »^(٥٢) وسلطة إله الفن ، وبالترعة الجاهزة لمجاورة اللا معنى بإعادة إنتاج الحياة ، والبحث عن معان جديدة . « هكذا تولد الكتابة من الوجد التأت من الوعي الدرامي ، وتتأسس كصدى لتغلغله في عمق أعماق الذات المبدعة . وهي تتضمن — بالإضافة إلى ذلك — باعتبارها قائمة على رفض المعلوم السائد ، الكثير من المخاطر ؛ لأنها حدث منشأ إلى المجهول ، بما في المجهول من فقدان للأمن والطمأنينة والراحة » .

وفرد الدارس الصفحات الأخيرة^(٥٣) لتقوم تجربة الشايف في تعامله مع اللغة الموروثة ، مبينا أن أشعاره تتفاوت جودة وورادة ، نصاعة وغموضا ، بحسب طريقة تعامله مع هذا الموروث ، ومع التهاذج الأسطورية والمعرفية المتداولة ؛ فكلمها اقترب من هذا أو ذاك والتصق بها جاء شعره بدهتا مبتذلا ، عفترا إلى نبض الحياة وصديق التغير ، وإن ابتعد عنها كثيرا وقع في الغموض والتشعل . وفي كلتا الحالتين تكون التجربة الشعرية معرضة للذهب ولللب والاسباحة^(٥٤) ، ويغيب الشعر . أما الطريقة المثل ، الكيفية بالمحافظة على إشراف الشعر وقوة أسره ، فتكمن — في رأيه — في الوقوف على الحد الفاصل بين شد الأنا العميقة وجذب « الرموز النمطية » ، فيكون الشعر حاكسا لتجربة الشاعر في أبعد أعماقها ، وموصولا — من ثم — بالقاع المشترك الجامع للتجربة الإنسانية ، معبرا عنها في صفاتها وجوهرها الخالص . والسعي إلى بلوغ هذا الحد الأقصى لا يخلو من ألم وهناء ؛ لأنه يتطلب حفا في أعماق الذات ، وانحدارا إلى مهوى جحيمها .

•

من أهداف الدراسة — وفق ما تدل عليه قرائن واردة في سياق التحليل — تجنب الأحكام الجاهزة ، والتهاذج النقدي القبلي ، حفاظا على روح النص ، وصونا له من الانتهاك ؛ وذلك بالإقبال على يتابع الإبداع ، والغوص في كنه تجربة الشايف الشعرية

فرويد ، أو بتوظيف « لغة فلسفية ثانية »^(٥٩) ، تجاوز موضوع الدراسة وذات الدارس لتبلغ هذه النقطة الموسومة عند السربالين بالقصوى Le Point Supreme ، التي تحس فيها الذات ، وتغنى المسافات والمتناقضات ، لتتصبب الأنا ضميراً غائباً يصدر منه كلام أخرس لا تعرف مكانه ولا مصدره ؛ كلام يأتي من أحياء الذات ، من المجهول ، مثلثاً تجربة الكاتب في صفاتها ، متصفاً بها ، وفي الآن ذاته مجاوزاً إياها ، مبتعداً عنها ، موظفاً ما حققه التحليل النفسي من إنجازات مشهودة حيناً ، والفلسفة الوجودية أحياناً أخرى^(٦٠) .

هكذا أفلتت لحظة المكاشفة هذه من قبض صاحبها ولم يلامسها إلا ملاسة رفيقة لم تهتك سترها وتفتش بكارها . ومع كل ما نوجهه من نقد للدراسة المعنية فهي لا تخلو — بالقياس إلى ما كتب عن الشاي — من جوانب طريفة قيمة ، لعل أظهرها ما عقده الدارس من صلات بين ما جاء في بعض أشعر الشاي ومظاهر من أساطير قديمة متمية إلى مصادر متعددة ، حل نحو يخلع عليها حلالة ذات مدى أنثروبولوجي لا نعتقد أن الدراسات النقدية العربية تفحصته في ثبات وأبدعت فيه .

محمد قوبعة ومفهوم الشعر عند الشاي

يصرف محمد قوبعة عنايته في دراسة عنوانها « الشعر في كتابات الشاي النثرية » إلى نصوص الشاي النثرية التي لم يحذف بها النقاد من وجهته احتفاءهم بشعره ، بغية استخلاص « رؤيته إلى الشعر وحده عنده ، والدافع إليه ، والغرض منه »^(٦١) . جاهلاً هذه الخصوص صنفين : صنفًا أولاً يهدف إليه الطبع النظري ، وهـ . الأظهر والأكثر امتداداً^(٦٢) ، وصنفًا ثانياً يتضمن خواطر سائحة تستدعيها لحظات الإبداع ، أو ينهجمها هاجس الإنشاء ، فهو دعها يومياته أو رسائله الموجهة إلى أصدقائه . وهذان الصنفان متكاملان ، يكونان نصاً واحداً ، مؤلف الرؤية ، يصح أخذه من وجهة سنكرونية^(٦٣) .

ومهيئاً لدراسة الموضوع في صلبه يفرد الدارس فصلاً عنوانه « الشعر القديم في نظر الشاي »^(٦٤) ، يتناول فيه نظرة الشاي إلى الشعر القديم بوصفه حداً مؤسسا ، يقاس بمقتضاه مدى التجديد في الإنتاج الشعري . والمطلع حل دراسات الشاي الموصولة بهذا الموضوع يدرك أنه يزرى بالشعر القديم ، ويعدّه فاقداً الروح ، مفتقراً إلى الوحدة وسعة الخيال ونضج الحياة ، وأنه يقوم حل الصنعة والاتباع لا حل الخلق والإبداع^(٦٥) ، ملحاً في الآن ذاته حل أن الشاي استلهم أفكاره من المصادر الرومانسية ، التي حملت حل القديم ، وكسرت الأوثان القلقة ، وأصلحت المعاول في التصورات التقليدية السائدة والمستقرة في فهم الشعر وتقويمه . ثم يخلص في الفصل الرئيسي من الدراسة وعنوانه « المرجعية - مدينة وأسس التجديد » إلى رصد نظرة الشاي إلى الشعر ومظاهر التجديد فيها ، فيركز حل دور الخيال في التحرر من قيود المكبلة للخلق ،

دراسات فرويد وملينا كلاين M. Klein ، وتأثروا سبيلها في إثارة قضايا متصلة بالإبداع الفني ، مدلوها الإجابة عن تساؤلات من قبيل : لمن تنهيا عملية الإبداع ؟ ولماذا تستقيم أداها عند البعض ولا تستقيم عند آخرين ؟ وهل توجد استعدادات فطرية عند أولئك تنضى عند هؤلاء ؟ وفي أي طور من أطوار الحياة تكتمل هذه الأداة ويتصبب المرء فنانياً مبدعاً ؟ وتستبج هذه التساؤلات الخوض في إشكالات متعددة ؛ منها علاقة الإبداع بالأسطورة ، وحل وجه التجديد بأسطورة « أورفي » ، و« نرسيس » ، والعود الأبدي وصلته بالقلق والحلم والجنون والموت ، وخاصية لغة الإبداع بمفهوم الكلمة العام ، ووظيفة الخلق بالنسبة إلى المبدع وبالنسبة إلى القارئ . وقد أغنى الخوض في هذه المسائل إلى تتبع حياة المبدعين ، والاطلاع حل مسوداتهم ، والوقوف حل أخبارهم وأحاديثهم وحواراتهم وكل ما يتصل بهم ويشواغلهم .

لقد تولى عهد البحث في مثل هذه الموضوعات ، أو في أفضل الحالات انحصر حقله إلى حد بعيد ، لسبب بسيط هو أنه من المحال النفاذ إلى صميم التجربة الإبداعية وسبر كنهها ؛ فشهادات المبدعين ، كتابا وشعراء وفنانين في مختلف الميادين ، تبدو من الكثرة والتنوع — وفي هذا المجال نحيل حل كتاب ينفينا عن التقصى برغم قدم عهد نسبي ، هو كتاب مصطفى سيف الموسوم بـ « الأسس النفسية للإبداع الفني — في الشعر خاصة » — بحيث يجوز توظيف هذه الشهادات للبرهنة حل الرأي ونفيضة . فلئن أفلطنا بعض المبدعين أن ما يسميه اليوسفي « لحظة المكاشفة » هو نتيجة عنت وأرق ومجاهدة فإن الأثر الأدبي — قصيدة كان أو عملاً أدبياً آخر — في شكله النهائي ، وكما تلتفها في صيفته الأخيرة ، ليس وليد هذه اللحظة الصرفة ؛ إنما هو حصيلة مذهب وتحكيك وتشذيب ؛ كفانا شاهداً حل ذلك ما يقوله « فلوير » من أنه كتب « مدام بوفاري » في سبع سنوات ، وما أفلدنا به « سلين » Solin من أنه يكتب مائة صفحة لكن لا يثبت إلا صفحة أو بضع فقرات . وفيهنا أن الشاي لم يكن يصدر أشعاره كما تلقاها أو يتوهم أنه تلقاها في هذه اللحظة اللغز ؛ إنما كان يتقنها ويتمدها بالمصقل والتهذيب لتخرج في صيغة قديمة سوية ، حتى ليلو لنا في بعض الأحيان أن كل محاولة لاستعاضة كلمة بأخرى يحدث خللاً في القصيدة ويؤول إلى اعيابها . ثم إن طول المران والمعاودة ومداومة الكتابة تكسب « الأديب » خبرة ، وتنضج ملكة الإبداع عنده ، وتغنى طاقته في الخلق . ولنا في حاجة إلى إيراد حشد من الشواهد لنستدل حل أن كبار الكتاب والشعراء يمدوا الكتابة بالنسج حل منوال سابقين وترسم خطاهم في الكتابة ، وصولاً إلى الاستقلال عنهم والتفرد بأسلوب متميز .

وإذا سلمنا بأن الإبداع في حد ذاته موضوع يستحق العناية فليس بهذه الطريقة المثالية المعتمدة في الدراسة ؛ إنما يتوخى أدوات علمية دقيقة للتشريح ، كما هو الحال عند المحللين النفسيين ورثة

نوعية ، تحله منزلة خالفة لمنزلة الأسطورة . وقد قاده ذلك إلى مجاوزة حدود الأسطورة الضيقة إلى رحاب الأسطوري ، القائم على تصورات بدائية غير منتظمة ، في خطاب قصصى متسق ، مع إمكانية تشكيلها في مظاهر مختلفة . فالأسطوري هو من الأسطورة بمثابة العقد وقد انحل وانتثرت حياته^(٧٥) . وكثيرا ما يكون الشعر وعاء حاويا لتصورات أسطورية تبدو علاماتها مشعة طافية تثارا على السطح .

ويفترض الدارس - استنادا إلى قرائن عدة واردة في مواطن متفرقة من كتابات الشاه النثرية والشعرية - أن الشاعر اطلع إن قليلا أو كثيرا على نماذج أسطورية متممة إلى شعوب مختلفة ، مؤكدا أن حضور الأسطوري في الشعر لا يستوجب بالضرورة مثل هذا الاطلاع . ذلك أن الأسطوري - كما ألمعنا - يتجسد في رواسب مورثة من الرؤى الجامعة المشتركة ، القابعة في اللاوعي ، والمستعدة للانبعاث والظهور في أشكال متعددة بمجرد سبره ، كما يحدث في العملية الإبداعية . ويرجع الدارس هذه التصورات الضرورية بجلورها في أحياء اللاشعور الجمعي إلى أصولين هما :

العودة إلى الأصول ، والعودة الألفية .

١ - العودة إلى الأصول :

يتمثل هذا المفهوم ضمن ثنائية من أكثر الثنائيات التصافا بتجربة الشاه الشعرية ، هي الحاضر / الماضي ، وهذا نسق ينيرى عليه عقد النصب الأوفر من قصائده ، منه اشتقت شبكة الصور المؤسسة لفصائله التخيل . فالشكل الجامع الذي انتظم غالب القصائد يتألف من لوحين متناظرين ، تحكيان ما بين الماضي والحاضر من مسافة عريضة^(٧٦) .

فما يستبد بالشاعر من شعور مأسوي بمرور الزمن وانقضاء عهد الصبا وزوال السعادة الماضية ، وما يصاحب ذلك من إحساس بالحول والألم ، يبعث في نفسه - في الآن ذاته - الرغبة الملحة في استعادة الماضي ، والذوبان فيه ، طلبا للسعادة المفقودة ، وإحياء لها . وكان ذلك الأمل في غالب شعره فكرة لازمة لا تريم ، وخاطرا ملحا لا يفصل عنه ، فهو عهد لزمه فلم يفارقه ، وألح عليه فلم يجد إلى التخلص منه سبيلا ، فكان في النصب الأوفر من ألهانيه شاعر الحنين والذكرى^(٧٧) . ويلفتنا الدارس إلى أن الشاعر لا يستحضر ذكريات محددة ودقيقة من حياته ، منتها إلى نتيجة مؤداها أن دراسته من وجهة نفسية غير ممكنة ، فلا الديوان يسر ذلك ، ولا اليوميات والرسائل تساعد عليه ، فشعره موغل في النمطية ، مفرق فيها ، ونثره ضئيل بما ينير دخائل صدره . وقد جعل صاحبنا نموذج الشاعر الرومانسى لباسا له ، إلى حد أن الصورة ظهرت حل الذات وكادت تطمس ملامحها وتعفى سبائبها^(٧٨) ، وهذا ما يدهم رأى الدارس القائل بأن الشاعر يتمتع من منابع مشتركة ، تأخذ من الأسطورة والصور النموذجية المنفردة في قاع الوعي الإنساني بأسباب قوية ، بحكم أن من أخص خصائص

وإرساء دعامات روح أدبية جديدة ، تنهض على أنقاض المرجعية القديمة المهترئة ، القائمة على التصنع في قول الشعر ، والتكسب به ، وإثارة المواقف السهلة الرخيصة ، وتعتمد الإحساس النابض الحى ، والتجربة الصادقة ، معينا لا ينسحب للإبداع^(٧٩) .

وتعد الأسطورة مقوما من مقومات الشعر الرئيسية عند الشاه ، بحكم أنها صنو الخيال ، والسبيل المهيبة لولوج عالم الطفولة الملىء بالأحلام ، الزاخر بالصور الإنسانية المشتركة^(٨٠) . ولا يتحقق الشعر الإنساني الحق ، ويشارف الأفاق الرحبة ، ما لم يتوخ الشاعر أسلوبا حنيئا كالعاصفة ، حينما يمثل سطح الحياة . . ووداعا كضوء القمر ، حينما يمثل الطمأنينة وسكون النفس ، ورقبها شجيا كانت ناي بعد ، حينما يمثل أحلام الحياة ونجوى القلوب للتحابة^(٨١) .

أما الشاعر فمما يشترط فيه توهج العاطفة ، وبقطة الإحساس ، وقوة الخيال ، وامتداد التجربة وصدقها ، وهو مدعو إلى عدم الاستجابة إلى غير ما يمله عليه إحساسه ، وصنعه له . له فبغير الحرية لا يصدر الشعر الجديد ولا يكتب له البقاء^(٨٢) .

الشعر فيض من القلب ، وقبس من الروح ، يسمو بالإنسان من مستوى العادى القاف ، ويخرجه من حلود واقعه الضيق ليخلق به في عوالم رحبة ، عوالم الخيال والجمال^(٨٣) ، ومن ثم استحق الشاعر تبوؤ مرتبة الصدارة في المجتمع ، بل مركز النبوة لجرائه ودأبه على اختراق المستقر من الأوضاع ، واستشرائه آفاقا أبدا متجددة .

هشام الريفى والأسطوري في شعر الشاه

ينحو هشام الريفى في دراسة عنوانها «الخط والدائرة : الأسطوري في ألهاني الحياة» وجهة أنثروبولوجية ، متخذة من الأسطورة والأسطوري في شعر الشاه - وسنوضح الحدود الفاصلة بين هذين المفهومين فيما بعد - موضوعا لها ، موظفا ما ألفاه من اطلاعه على ما وضعه يونج C.G.Yung وديرون G.Durand في كتاباتهم من أسس معرفية في هذا الميدان . ويسوق الدارس في مسهل دراسته طائفة من التعريفات المختطفة من هذه الكتابات . وما يستخلصه أن للأسطورة مقومات رئيسية ثلاثة ، هي أنها خطاب قصصى ، وخطاب مقدس ، وأنها تروى قصة بدايات الكون الموهلة في القدم . وهي تتألف من درموز وأنماط عليا وأنساق^(٨٤) ويعرف النسق من حيث هو «فعالية تأليفية ممتدة في التجربة»^(٨٥) ، إليها يستند التخيل ، وعليها تتأسس الرؤية للكون . أما النمط الأعلى فهو مركز وشحن ، وظليته أن ينظم حسب أشكاله الخاصة ما تولفه التجربة الإنسانية من مواد تمثيلية^(٨٦) . وبعد النمط الأعلى حلقة وسيطة بين النسق المتميز بتجريد المطلق والمهبأ للتمحض في أنماط عليا كثيرة ، والرمز القائم حل «التجسيد الحسى من العملية التخيلية»^(٨٧) ، والقابل للتشكل في صور كثيرة . ويشير الدارس إلى أنه لم يتقيد بما انتهى إليه العلماء المذكورون من نتائج ، لأن مادة بحثه هي الشعر المنفرد بخصائص

طوره قصص البدايات وفضاء العود إلى الأصول إلى زمن
ايات الخرافة (٧٩).

ويتشكل هذا المدى الأسطوري - من وجهة الدارس - في
أحيا ، تتراسل وتتمدد بينها وشائج وثيقة يجمعها الأم والطفولة
باب ، وهي معان أثرية عند الرومانيين مؤسسة لقسم مهم من
أرواحهم ، يتناولها الدارس بتحليل يغاوت طولاً ونفاذاً. وبما جاء في
نص تحليله صورة الأم قوله إن علاقة الشاعر بأمه تتراوح بين
سل المتجمل في قصيدتين يشكو فيها البعاد واليتم ، وهما
كوى اليتم ، وقلب أم ، والوصل بالمجد في مقطوعة قصيرة
إليها «حرم الأمومة» ، تكشف عن مدى ما يشد الشاعر إلى أمه
روابط تبلغ حد إكسابها طابعاً قدسياً (٨٠) . ويشف تعلق الشاعر
بدهد بأمه عن رغبة ملحة للعود إلى رحم الأم الدافء المريح
مناء فيه . صورة الأم تتماثل وصورة الطفولة وتماثلها ، فكلاهما
، بالتوق إلى العود إلى الأصول واستعادة زمن البدايات ، زمن
عادة الأولى في حضن الأم ورحمتها . ويقترن الدارس زمن
غولة هذا بالحلم ، موضحاً أن علماء النفس كشفوا بمجههم
حليل عما بين هذين الطرفين : الطفولة والحلم من مشابه وأنتوا
كلهما كون لازمي (٨١) ويضم الدارس الغاب إلى الصور النمطية
كقوة مقرر أنها رمزا استلهمه الشاعر من المرجعية الرومانسية (٨٢)
، فضاء يلتجئ إليه الشاعر ويختص به احتياؤه برحم الأم ،
عالي التخفيف عما يعانيه من ألم ويسكنه من أسى . والارتحال إليه
- من وجهة الدارس - « ضرب من الحج الشعري إلى منبع من
بح المقدس » (٨٣) . ويستوى الغاب عند الشاعر نقباً للمدينة
طن الرفضة والرجس والقيم المتحللة ورمزا للاستتاه والجمال
ظهر والحلود ، ومن ثم يكتسب مظهر مثل النمطين السابقين -
ي قدسياً . هكذا يبلغ الشاعر المقدس لا من خلال الديني بل
، خلال الاندماج الكلي في الجمال والحلول فيه . وهي نظرة تقتزن
وثنية التي هي « نسج ديني مهم سرى في القاع العميق من
أبيه » (٨٤) كون ما رشح منه في السطح من صلاة في هيكل الحب ،
فن بالغاب وتوصل إلى آلهة الميثولوجيا ، لم يكن نقياً خالصاً ، إنما
الطنة من المسيحية نفحات ومن الصوفية أصداء (٨٥) ، بعدها
دارس أقل غفاه وأكثر جلاء وظهوراً من الوثنية التي ترد مبطنة
متخفية في الأضواء . ومن أكثر النماذج الشعرية - عنده - تمجيداً
نفس الصوفي قصيدة « صلوات في هيكل الحب » ، إذ يتوجه بها
ببد إلى ربه (٨٦) داعياً إياه أن يمنحه السلام ويرحمه وينقله من
أسى والعذاب ، وأن ينفض في نفسه « مرج الدنيا » ، ويبت في
به حرارة الحياة . ويبلغ الاحتفال بالجسد وتقديسه ، والرغبة
لأخيه في الاندماج فيه والاتحاد به غاية في قصيدة « تحت الغصون »
في لبتابنا الشعور بأن الشاعر تلبس التجربة الصوفية جاءه - « حل
لحسد روحاً ، ومن الروح جسداً ، لكن لا تشوب كل ذلك من الأنماط
لا يقتزن به إلحاد بل ينضج مثالية وبراءة . هذه « مثلاً للطهر
لا زمن ، الذي هو غاية كل توف إلى بدايات » ، حية تهيئنا أن للمرأة
محدرات الإنسان السحيقة . وهل التوق إلّا - هي صورة الأم القاسية

ما يضطرب في ضمير الإنسان من حس أسطوري لا تحبو له
جلوة (٨٧) .

ويخلص الدارس إلى استقراء الشخصيات الأسطورية الوارد
ذكرها في أشعار الشاعر ، والمثالة في سطحه ، أو الثاوية في باطنه ،
محاولاً استبطانها ، والوقوف على أهم معالمها وميزاتها الأسطورية
الموضوعة العامة ، ووجوه تصرف الشاعر فيها ، وتصويه لها ،
منتها إلى نتيجة حاصلة أن بعض هذه الشخصيات أدوات من
نفسها ، وكانت جليلة الحضور ، كآدم وديومفوس ، لها أسمرت
أخرى واستخفت في قرار نصوصه ، كالسبح ودور (٨٨) .

ويرى الدارس - في تحليله معالم هذه الشخصيات في شعر
الشاعر - أن مسيحه « بسيط ساذج » ، وأنه يختلف اختلافاً بيناً عن
مسيح جبران ، الذي اشتق معدنه من مصادر دينية وأسطورية
متنوعة ، فجاء قوياً أسراً ، مرجعاً هذا الاختلاف إلى أن
أيدولوجية الشاعر الدينية تأبى التمرد والخروج عن الحدود
الإنسانية ، وتحول دون مجازة منطق جبران إلى طابته ، برغم كلفه
به ، وتأثره كثيراً من خطاه . مسيح الشاعر أميل إلى الوداعة
والانكفاء على الذات التي يفرغ إليها الشاعر ليعملها ويغوص في
أفوارها . لا يسمى إليه الشعور بالتمرد والثورة إلا لكيحجه ويشد
حقاه ، راجعاً إلى نفسه ، مراجعاً إياها ، ناعماً على ما نزا منه
ويذر ، عما تأباه قومه ، ويربأ به خلقه . أما شخصية آدم - وقصتها
قصة مقدسة ، تحكي نشأة الإنسان وبداية الخلق وملابس
الانحدار السحيق - فقد مثلها الشاعر وتشرب نفسها حتى لا يست
كياته ، وغدت قطعة من وجوده . ولقد انحطت عنده في صورتين :
تمجد الأولى الشوق إلى الأصول الفردوسية ، « وقد بلغ متناه »
والخنين إلى البدايات السعيدة وقد انتهى إلى أقصاه (٨٩) الشككية ،

أما الصورة الثانية فتحاكي قصة الانحدار والسقوط نحو يجعلنا
وما يقتزن بذلك من شعور فظيح بالضياع والغربة نوعية مهددة لشعر
الرؤية في شبكات صورية تقوم على الانغلاق لتلك التي انتهى إليها لو
كامل نسج شعره ، متغلغلة في رُبِّ ولندكر على سبيل المثال على
وجاع القول أن « نور » محمد الممشرى في ضوء المذبح الموقظ
كونه تقابلاً هندسياً بين « بوسعنا أن نستخلص النتائج نفسها انطلاقاً
الأفعال في شعره حية أخرى غير الشعر » (٩٠) .

عالم مثلاً المطلع على الدراسة يدرك في سر أن صاحب « سطرى » في
شعر الشاعر ما هو قائم مسبقاً وجاهز قبلها - الدراسات
الأنثروبولوجية والنظريات النفسية للوصول بها . وهكذا يغدو
الشعر لا موضوعاً متميزاً بخصائص نوعية تفرد الشاعر عن غيره ،
ونقضى - من ثم - التوصل بأفوات ملائمة ، بل يغدو وسيلة
وسياً لبلوغ نتائج مقرر سلفاً ولدهمها (٩١) . وهذا نقد ينسحب
على المناهج المستندة إلى أجهزة قبلية ومغاذج صورية مسبقة جميعاً ،
وإن كان ذلك ينسب مغلوطة من الصحة لأن منها ما لا يخلو من
مرونة واهتمام بالجوانب الشككية . ومهما تكن جوانب التقصير في
الداوسة فهي تظل دراسة متميزة تميز صاحبها بالجد والاجتهاد

تستوى بارزة جليلة يمسح بعضها قصائد قائمة الذات . من آيات ذلك أن يلدو قصيدة « الصباح الجديد » تبدو مبثوثة في مواطن متفرقة من أشعاره ، مستقرة في أمثالها — في هذه القصيدة كما في قصيدة « إلى الموت » ترحيب بالرحيل الأخير وإقبال عليه ، وكأنه الملاذ المتخذ من معاناة الزمن التاريخي الآن والآمل ، والمتخذ الذي يعبر به هذا العالم وينقله إلى عالم جديد وغد أفضل مفارق للآل ، وهذه صورة للموت تخالف ما ألفناه من صور تعبر عن شعور بالفرق من الموت ، كما تخالف هذه وتلتقي بتلك صورة « الموت في الغاب بعيدا عن دنيا البشر » فهو موت يكاد يكون مستساخا^(٩٦) ، وكان الكون يولد مرة أخرى ويحتفل بولادته احتفال الإغريق بعودة أدونيس للحياة في فصل الربيع . في هذا السياق ، وتعبيرا عن هاجس الصمود والارتقاء إلى العالم العلوي القدسي النوراني ، يتنظم مفهوم النسي المفاوق الأرضي ، وتكتسب صورة الأجنحة والظائر المحلق أبعد مداها .

ويهتم الريني دراسته بتقويم علم لفن الصورة عند الشابي ، ملاحظا أنه يعمد إلى استنباط الصورة وابتداع أشكال طريفة للتعبير عن تصور اللغة عن تأدية ما يتخيل من مشاعر في نفسه ، وأن هذه الصورة تستجيب للمعايير الظليدية القائمة على مبدأ « إخراج الأضمحس إلى الأوضح »^(٩٧) ، وأنها أخيرا متألقة متراسلة ، يشد بعضها إلى بعض بأسباب قوية ، ويأخذ بعضها برقاب بعض . وقبلها يعمد إلى ترسم ما ابتدل من الصور ولحظه السقم والبلى بسبب من الاستهلاك ، بل الصورة عنده تمبد إلى اللفظ لإشراقه ، وتزبل ما خلق به من صدا ، وتنتحه نحتا جديدا ، فيخرج رائقا ناصعا ، يشد القارئ ويأسره ، ويتغنى ما تراكم عليه من أسباب القلق ، ويتشله من الزمن التاريخي ليلقى به في الميثولوجي اللازمي^(٩٨) .

لعلنا إلى أن هذه الدراسة تلتقي في جزء مهم منها بدراسة اليوسفي وإن كانت المنطلقات والغايات المستهدفة متباينة ؛ ففيها تتأسس الدراسة السابقة على التفلذ إلى بؤرة العملية الإبداعية وكشف جوهرها ، ترمى دراسة الريني إلى استقراء الصور النمطية الغائرة جلدورها في أحياق الضمير الجمعي ، والثابوة في مكانين أشجار الشابي . هل أن ما يميز هذه الدراسة ، أن صاحبها يعلن مقدماته النظرية ، ويبين أسسه المنهجية ، ويلتزمها بصرامة ، دون أن يحيد عنها على امتداد الدراسة ، هل نحو جنبه الوقوع في مزالق منهجية خطيرة ، وقوع صاحب الدراسة الأولى فيها . وهكذا جاءت دراسة الريني متشاكسة ومتنظمة في إطار رؤية واحدة ، وجارية على نسق من التضكير سليم . وهذا ما نطلبه في عدد كبير من الدراسات النقدية العربية الحديثة فيز علينا الوقوف عليه . إن النصفين في الدراسة واستهوانا — إضافة إلى هذا — جرأة الريني صاحبنا — لم سبل لم تتوفر عليها أقلام نقاد عرب كثيرين في لغة ظهرت على «مينيا في ذلك بمصادر غريبة قيمة .

وهذا ما يدعم رأي الدراسة من محوب بعضها غير هين ؛ وقد مشتركة ، تأخذ من الأدب — مستوى شكل :
الوحي الإنسان بأسباب قو

الدارس فطن إلى ما يشوب مفهومى العود إلى الأصول والعود الأبدى من تداخل وليس ، فعمد إلى وضع القواصل بينها ، ورسوم حدود كل منها قائلا : « لئن كانت القصائد المحمولة على أسطورة العود إلى الأصول في شعر الشابي إبحارا عن طريق الذاكرة من الحاضر الظلام إلى الماضي الضياء ، إن القصائد المحمولة على العود الأبدى خرجت من طوق تلك الحركة ، وتخلصت من ريقتها ، فلم تعد الرحلة أشواقا تائهة إلى الزمن النقصي ، بل أصبحت شعرا يمثل حليا / رؤيا ، أو يحقق زمن البدايات في الحلال أو المستحيل »^(٩٩) . ومن النماذج الشعرية المجمدة لأسطورة العود الأبدى « الصباح الجديد » ، التي يجلبها الدارس على إجابة عن أسئلة يسطها في قصيدة أخرى هي « لحن التائه » ومدارها البحث عن « الصباح الجديد » ، والتشوف إلى حلوله . وبطالعنا صدى هذا الترق إلى الانبعاث من أحشاء الموت ، وانبثاق الصبح من صلب الظلام في « الأسمى الفريد » و « إرادة الحياة » . وفي اعتقاد الدارس أن التدرج من العود إلى الأصول إلى العودة الأبدية هو تدرج طبيعي ، لا مشترك الأسطورتين في عشق البدايات . غير أن الضرب الثاني من العود يحمل رؤى التجدد ، فيها تنسم حركة الزمن في الضرب الأول بالانكسار^(١٠٠) .

وبعرض الدارس لمعالم شخصية فيوس كما تتحلل في شعر الشابي ، فيبين أن « إلهة الجمال المتهتك الخليل » عند الرومانيين تنتصب في شعره مثالا للظهور والبراعة والجمال ، مستخلصا أن الرفاء ليس الشخصية الأسطورية ليس من هومو الشابي ، وأن دانا يتلبس الشخصية وينفذ إلى صفتها ويخص ريقها ليخرجها في ثوب جديد ينم عن روحه ، ويكشف عن تصوره الداني للأشياء . وهو تصرف شروعي من وجهة الدارس ، لا بفضل ذلك يصير الأصل ينحو . ترك أدبا^(١٠١) . ويؤكد الدارس — في استقرائه صلة الأسطوري في « عند الشابي بالموسيقى — أن ظلال شخصية أوريك الأسطورة والأسطورة الحديثة — مستنكة في تنابا شعره ، وإن لم يسمه بين هذين المفهومين فيها . له هل ذكر في كتاباته الشعرية ، وأن اطلاعه على ما وضعه يونج « في » ، هو رحلة داخل الجحيم كتاباتهم من أسس معرفية في هذا الاتجاه ، بغية العثور على سنهل دراسته طائفة من التعريفات للمقطعة بأوزة ما يحف به من وما يستخلصه أن للأسطورة مقومات رئيسية .

خطاب قصصى ، وخطاب مقدس ، وأما تروى قصة .
الكون الموهلة في القدم . وهي تتألف من «رموز وأنماط عميق وأنساق»^(١٠٢) ويعرف النسق من حيث هو « فعالية تأليفية ممتدة في التجربة»^(١٠٣) ، إليها يستند التخيل ، وعليها تتأسس الرؤية للكون . أما النمط الأهل فهو مركز وشحن ، وظيفته أن ينظم حسب أشكاله الخاصة ما توفره التجربة الإنسانية من مواد تمثيلية^(١٠٤) . وبعد النمط الأهل حلقة وسيطة بين النسق المتميز بتجربته المطلق والمهلأ للتمحض في أنماط عليا كثيرة ، والرمز القائم حل « التجسيد الحسي من العملية التمثيلية»^(١٠٥) ، والقابل للتشكل في صور كثيرة . ويشير الدارس إلى أنه لم يتقيد بما انتهى إليه العلماء المذكورون من نتائج ، لأن مادة بحثه هي الشعر المنفرد بخصائص

من أبرز ما يلفتنا في هذا المستوى أن الدراسة على اتساعها — إذ تشغل ما يزيد على مائة صفحة — لا تحوى أكثر من قسمين . ولعل الأدهى إلى الشعور بالغربة أننا لا نرى ما يبرر الفصل بينهما فصلا حاسما ، فهما من التواضع بحيث يبدو كل فريق بينهما ضربا من التمسك . وقد أوقعه ذلك في أخطاء منهجية نحصرها في اثنين :

١ - دائرية المفاهيم . وحاصلها أن القسم الثانى من الدراسة لا يضيف شيئا ذا شأن إلى القسم الأول ، فكما أن العود إلى الأبدى هو كسر للزمن الخطى التاريخى فكذلك الشأن بالنسبة إلى العود إلى الأصول . وكما أن الضرب الأول من العود يعمل في طياته الأمل في انبلاج الصبح من أحشاء الظلام ، كذلك ينهى النوع الأول على الحلم بانتضاء زمن الحاضر زمن الشقاء ، واستعادة الزمن الإصلى ، زمن السعادة الأولية . ومن أظهر الشواهد الدالة على أن الدارس لم يفلح في التزام الحدود الفاصلة بينهما ، وإبراز خصائص كل منها في شعر الشايف ، أننا نفق في كلا القسمين على مفاهيم متقاربة متألقة ، وأنماط عليا متشابهة ، وشخصيات أسطورية واحدة ، مثل أوردي وپروميثيوس .

٢ - التكرار : وهو مظهر تابع للسابق ، ومعناه أن الدراسة تكاد تقتصر من أدها إلى أقصاها على حركتين متقابلتين الاتجاه : حركة الانحدار المؤدية معنى الانكسار ، وحركة الصعود المعبرة عن حالة الانتشاء . ولا يشفع للدارس ذلك إلا أناقة أسلوبه ، وعلمه على المفاهيم حللا لغوية جديدة وجدادة .

ونضيف إلى هذا ملاحظتين أخريين ، تتمثل الأولى في عدم انتظام بعض المفاهيم دلاليا في الأبواب المفردة لها ؛ فلست نرى صلة صورة المسح في شعر الشايف بقسم العود إلى الأصول المضمن لها ، وكذلك الحال بالنسبة إلى شخصيتي أوردي وپروميثيوس اللذين ضمن القسم الثانى خاصة ، وپروميثيوس للوصول بالقسم الأول والثانى .

والملاحظة الثانية تتعلق بالدارس من حيث إنه لم يتبع تجربة الشاعر في مختلف مراحل تطورها ، فبين ما إذا كانت هناك علاقة بين إبداعه الشعرى وما يشع في قراؤه من صور نمطية أسطورية ، وما لايس تجاربه في الحياة من خطوط أثرت في مجرى تجربته الإبداعية .

أما الصنف الثانى من الملاحظات فيخص قيمة الدراسة في ضوء الدراسات الحديثة المعنية بالاتجاه المتوخى في الدراسة ومدى عمقها وقدرها على الكشف عن التصورات الثابتة في مكانين شعر الشايف ، ولست على يقين من أن الدارس تناول بكثير من العمق المفاهيم المرتبطة في دراسته ، ولكنه لحسا في مواطن عدة لحسا لنا رفقا . ودون التبسط في الموضوع نكتفى بذكر مقال دال على ذلك ، هو أن نظرتي إلى الأم — كنظرتي إلى عدد كبير من الأنماط العليا — مشربة بنزعة مثالية ، تتجلى بمقتضاها المرأة مثلا للظهر واللفس والبراعة . والحال أن الدراسات النفسية تفيدنا أن للمرأة صورة أخرى نقية للسابقة ومقترنة بها ، هي صورة الأم القاسية

المتجربة ، المسجلة لعوالم الظلمة والوحشة والموت ، ويطلق عليها اسم الأم القضيبة *Mara phantasma* ولنا فيها سائله الدارس من أشعار تقوم على معاني السقوط والانهيار وبشاعة الحياة ما يهبط قليلا على أن هذا الوجه لم يكن غائبا فيها تماما . غير أن الرغى غيبه تغيبا تاما ولم يتطرق إليه إطلاقا ، مثلا غيب الأدبيات الموصولة بالغاب والشجر والخضرة ، التى نجد لها صدى واسع النطاق عند دارس اعتمده الرغى في بحثه وهو مرسيا إلى *Mircea Eliade* .

نضيف إلى هذا غياب عدد من الصور النمطية الكثيرة والمألوفة في شعر الشايف . من ذلك الصورة المسجلة لنزعة الموت ، المعروفة باسم ثانتوس *Thanatos* ، والمقترنة بنزعة الحب (ليروس *Eros*)^(١١) وهناك كذلك صورة نرسيس القلقة في شعر الشايف على بروز الذات واستدامة تمثيلها بغية سبر أغوارها واستجلاء أهلها^(١٢) . وقد لاحظنا كذلك غلو الدراسة من مفهوم « غياب الأب » في شعر الشايف ، وما يقترن به من مظاهر الاقتران إليه ، والتناهي به ، وفى الآن ذاته الثورة عليه والرغبة في تمويهه . وفى ظننا أن الدراسة كانت تغنم كثيرا لو أفاد صاحبها بما كتبه لكون في هذا الميدان^(١٣) .

ولا يفوتنا أخيرا أن نشير إلى تسرع الدارس في بعض الأحيان في إرسال أحكام تبدو لنا جائرة ومبسطة ، ومن أبرز الأمثلة على ذلك تعريفه الحلم المذكور في موطن سابق . والحال أن للحلم في المدرسة الفرويدية مسائل كثيرة ومتشعبة ، بعيدة كل البعد عما جاء في الدراسة من تحليل له وتعريف به^(١٤) .

بقى أن نتساءل عن مدى ملائمة للمنهج الموظف للمادة المدروسة ومدى جدواه ؟ فمن أبرز ما يميز الدراسة أن صاحبها ركز على جانب المضامين ، مهملا إجمالا يكاد يكون تاما الجوانب الشكلية ، وكيفية تشكل الصور ، وانتظام مساراتها ، على نحو يجعلنا نتساءل : هل وفق الدارس في استخلاص سمات نوعية محددة لشعر الشايف ؟ وهل كان يتجه إلى نتائج خائفة لتلك التى انتهى إليها لو درس شعر أحد الرومانسيين العرب ولنذكر على سبيل المثال على محمود طه أو إبراهيم ناجي أو محمد المشرى في ضوء المنهج الموظف في الدراسة ؟ بل أليس بوسعنا أن نستخلص النتائج نفسها انطلاقا من أجناس أدبية أخرى غير الشعر^(١٥) .

إن المطلع على الدراسة يدرك في سر أن صاحبها استقرى في شعر الشايف ما هو قائم مسبقا وجاهز قبلها . الدراسات الأنثروبولوجية والنظريات النفسية للوصول بها . وهكذا يبدو الشعر لا موضوعا متميزا بخصائص نوعية تفرد الشاعر عن غيره ، وتقتضى — من ثم — التوصل بأفوات ملائمة ، بل يبدو وسيلة وسببا لبلوغ نتائج مقررة سلفا ولدهما^(١٦) . وهذا نقد ينسحب على المناهج المستقلة إلى أجهزة قبلية وبلاغية صورية مسبقة جعما ، وإن كان ذلك ينسب متفاوتة من الصحة لأن منها ما لا يخلو من مرونة واهتمام بالجوانب الشكلية . ومهما تكن جوانب التقصير في الدراسة فهي تظل دراسة متميزة تميز صاحبها بالجد والاجتهاد

هبد الله صولة وشعرية الوجود في شعر الشابي :

نتناول في خاتمة هذا التقديم دراسة صولة الموسومة بـ « شعرية الكلمات وشعرية الأشياء في ديوان أغلى الحياة — دراسة دلالية » بالتقديم . ونقر — بادئاً — أن هذه الدراسة أدهتنا وأخذت من جهدنا ووقتنا ما كان أحوجنا لو صرفناه إلى دراسة ما هو أجدى وأكثر فائدة . إنها من صنف الدراسات التي تحمل هذه العناوين البراقة ذات الصدى المغري ، والحافلة بالمصطلحات الحديثة الموحية بتبحر صاحبها وأخذت حظاً موفوراً من علوم النقد الحديث . وقد أقبنا عليها بشيء غير قليل من الشغف ، بدلعنا الحرص على مزيد الإفادة من مناهج النقد الحديثة ، أملين أن نطلع على ما ينسبنا بعض ما يلم بنا من شعور بالإحباط إزاء كثير من الدراسات النقدية العربية المولفة للمناهج المذكورة ، ويهيف إلينا رصيدها من المعرفة بعلم الدلالات الذي يشلنا إليه ميل خفي ، ويثير فينا كليا تطرقنا إليه رهشة متولدة من الشعور المزدوج بأننا نبحر في مآهات المجهول واللبس ، وفي الآن ذاته بأننا نقبل على ميدان يسمى إلى اصطناع آلة نقدية محكمة ، ويتوصل بأساليب في البحث صارمة .

لكن خيبة الظن كانت نصيبنا بعد اطلائنا على الدراسة المعنية ، التي بدت لنا متمثلة من عدة جوانب حصرناها في ثلاثة .

١ - الغموض في تعريف المصطلحات المستعملة واستخدامها كفيها اتفق .

من ذلك تعريف الدارس مصطلحاته به هو « شكل المدلول » بقوله : « إن المدلول فيه حل نسج العلاقات المستحكمة بين الدال والمدلول في مستوى الكلمة الواحدة ، أو بين المدلولات في مستوى المركب من الكلام »^(١٠٥) . ولنا نرى في قوله « نسج العلاقات بين الدال والمدلول » ما يفيد معنى ما مقي لم يوضح ذلك . كما أن انتقاله إلى نوعية أخرى من العلاقات تقوم هذه المرة بين المدلولات على صعيد الملفوظ المركب يفقد التعريف كل اتساق ، ويسمى بالظاهية ، ويسوغ لنا أن نتساءل عن النظرية المتهاسكة التي تمجيز لنفسها مثل هذا التذبذب لتجعل — كما هو الحال في المثال المعنى — الدال طرفاً في العلاقة في مستوى ثم تغيبه ، وتحل طرفاً آخر حله في مستوى آخر . ويستعكس ذلك سلباً على بقية الدراسة ، ويقود صاحبها إلى مزالق عدة ، سنعرض لبعضها في الإبان .

ولا يقل احتفاء الدارس بمصطلح آخر هو « الدلالة الحافة » من احتفائه بالمصطلح السابق . ونلتصق لتحديد المفهوم عنده فيعز علينا العثور عليه . وهاته ما وقفنا عليه قوله : « المفتاح في دراسة شعرية الدلالة — دلالة الكلمات ودلالة الأشياء — في نصيدة الصلوات إنما هو الدلالة الحافة كما يفهمها جون كوهين وكما يفهمها غيره ، وإن اختلف الفهمان جوهرياً »^(١٠٦) . ومن الجبل أن مثل هذا التحديد — إن صحت تسميته لتحيداً — لا يفنينا ولا يهيننا على تبين معالم الطريق ، فهو لا يطلعنا على مفهومه عند كوهين ، ولنشر

عرضاً إلى أن هذا المنظر لم يزل في حدود اطلائنا ، من العناية ما يوحى به قول الدارس — ولم يتجاوز عندما يتفق أن يتعرض له تعريف بمسليف وبارت إياه^(١٠٧) ، مفترضاً أن ذلك في حكم المعروف — بقدر ما لا يوقفنا على مفهومه عند غير كوهين .

ويبدو لنا — وفق ما استخلصناه من قرائن واردة في الدراسة — أن صاحبها يقرن الدلالة الحافة بـ « العدول » . حسبنا شاهداً على ذلك أنه يعد كتاب كوهين « هيكل اللغة الشعرية » ، القائم على محاولة الاستدلال على تطور الانزياح في جميع مستويات اللغة ، من الكلاسيكيين إلى الرومانسيين ومن جله بعدهم — كتاباً يبحث في مدى « تناسل اطراد الدلالة الحافة المبنية على الاستعارة »^(١٠٨) .

والحال أن العدول — ونؤثر استعمال كلمة « انزياح » ، لأن العدول يوحى بالانصراف عن الشيء — يخص اللغة ذاتها في المستوى الصوتي والمعجمي والصرفي والنحوي ، فيما تتصلب الدلالة الحافة بالمستوى الدلالي . ومن ثم يجوز تصور انزياح في مستوى من المستويات المذكورة لا ينطوي على دلالة حافة ، ولا تتعدى وظيفته خلق صورة فنية معتمدة ، مثلما يستطيع تماماً انعدام انزياح في ملفوظ ينطوي على دلالة أو دلالات حافة^(١٠٩) . وبطلاننا في موطن آخر قوله : « ومن المتعارف عليه من الناحية العلامة أن الكائن في ذاته ليس العلامة ، فهذه دائماً تحمل على الخارج ، وإنما الرمز ؛ فهذا يمكن أن يكون ... موجوداً في ذاته . من هذه الناحية يمكن اعتبار الصلوات رموزاً لا علامة »^(١١٠) . لهذا الخطأ يتضمن — إذا صرفنا النظر عن قوله « الشيء في ذاته » ، وهو مصطلح للسفس لسا على يقين من أن استعماله في هذا السياق في حله — مصطلحين اثنين : الأول ، وهو « العلامة » ، يعرفه الدارس في اطمئنان وبكل ثقة ، وكأن ما يسوقه حقيقة بديهية لا تثير نقاشاً في علم الدلالة . والحال أن إحالة العلامة على مرجع قائم الذات هو موضوع محل جدال في عدة مدارس ، بل إن المدرسة الفرنسية الوفية لمبادئ سوسور تنفيه بإطلاق ، مؤكدة أن اللغة تعتمد على تقطيع الواقع وفق مقاييس لا تتفق لا حالة ومقاييس لغات أخرى . وما ينهض دليلاً على ذلك اختلاف اللغات في تقطيع الزمن والألوان ، وإسناد التسميات لأنواع النسب المعروفة ، بل إن ما نخاله ترجمة حرفية للواقع وهماكة تلمه له ، يتجلى — عند إمعان النظر وتقليبه في ضوء المعايير الفلسفية والمنطقية — على جانب غير قليل من التعقيد . فعبارة « شجرة » — على سبيل المثال — لا وجود لها في مطلق الواقع ، وإنما توجد أنواع كثيرة من الأشجار ، تتميز كل واحدة منها بخصائص نوعية أو كمية أو كليتها . وهي — من ثم — استعزلة مفرقة في التجريد النظري لهذا الكم الهائل من الوحدات المرجعية . وإذا انتقلنا إلى الملفوظ المركب من علامات ذهنية ازداد الأمر صعوبة وتشعباً ، وولجنا مآهات لاحد لتشابكها^(١١١) .

أما المصطلح الثاني الوارد في كلامه فهو مصطلح « الرمز » الموسوم عنه بأنه موجود في ذاته ، والحال أن علماء اللغة يعدونه

والتي تشير . تلك هي حقيقة ما يصطلح عليه جأ وراء العلامة ^(١١٧) *meta - signe* وكذلك يكون لكل نص ما وراء النص *meta - text* . فمن البين أن الدارس يرسل هذا الحكم من موقع سلطة معرفية لا يأتها الباطل؛ فهو ينفى فيها قاطعا اهتمام النظريات الشعرية الحديثة بالمادة — ولنا نفهم السبب في عدم استعمال « الدلالة » ، إلا أن يكون قصد بالكلمة ما تدركه الحواس مباشرة من الكون الخارجي وهو الأرجح ، وفق ما استقرأناه من قرائن ؛ وستكون لنا عرفة إلى هذا الموضوع بعد حين — وكان الدلالة ليست مكونا رئيسا من مكوناتها المنهجية . غاية ما يميز هذه النظريات أنها لا تعنى بالدلالة إلا من خلال الشكل وانطلاقا منه ، بحكم أن مختلف العلاقات الشكلية في المستوى الصوتي والصوري والنحوي ليست اعتبارية بل هي روافد متعددة تصب في مجرى الدلالة . ويشفع الدارس حكمه الجائر السابق بمصطلحين هما « ما وراء — العلامة » و« ما وراء النص » ، معرفا لهما بأنها يجهلان على حقائق خارجية . والشائع في الدراسات اللغوية والأسلوبية أن صيغة « ميتا » *meta* بالفرنسية لا يطلق على الموجودات القائمة في العالم الخارجي ، وإنما يستعمل للدلالة على اللغة الواصفة لخطاب لغوي أول ، كالخطاب النقدي بالنسبة إلى الخطاب الأدبي ، وهو في كل الحالات لا يخرج من المجال اللغوي .

وفي موضع لاحق يقرر الدارس أن كوهين تدارك مواطن التصغير في المناهج الشعرية الحديثة ، واعتدى إلى تصحيح مسارها بجمعه للمادة شكلا . ولنا أن نتساءل : هل كان يوسع أن ينفي ما هو موجود بالفعل أو بالقوة في المادة ؟ وهل توجد هذه بغير شكل إلا إذا كانت صاحبة في ضرب من الهولاء إن وسعنا تصورنا حلولا منها ؟ والشائع أن أول من جعل شكل المادة موضوعا للدراسة هو بيسليف ، الذي عده مكونا من مكونات الدراسة الأسنسية ، خصوصا بالتركيب النحوي ، ووظف فيها بعد في علم الدلالة على نطاق واسع ، ومنه في الدراسات الأدبية . ولكن لا شيء يدل على أن الدارس يستند إلى « شكل المعنى » للمعنى الذي أسلفنا . فالقارئ الكثيرة المنتشرة على امتداد الدراسة نجد — كما للمعناسان مفهوم المصطلح المعنى لا يبدو كونه يحين — عنده — الخاصيات الكامنة في ذات الأشياء الموجودة في الطبيعة ، والقدرة على إكتساب هذه الأشياء معنى شعريا . ولا بد من التذكير في هذا المجال بما ألفناه به سارتر منذ عقود عندما ذهب في الفصل الموصول بموضوع الكتابة من كتابه « ما للأدب » إلى أن العالم الخارجي — وهنا نستعمل الكلمة التي اعترضنا على استعمال الدارس إياها منذ حين — موضوع في ذاته « *en soi* » ، أي أنه قابع في العدم ، لا يحمل معنى في حد ذاته ، إلى أن يأتي وعي مجاوز لداته *Pour soi* ليوظفه ويبحث فيه الحياة ، وبينه وفق رؤيته الخاصة ، فينسق بين أجزائه ، ويقيم علاقة بين مكوناته ، حتى يستوى عالما جديدا موسوما بروح الكاتب أو الشاعر أو الرسام ، ويثير المتعة والشعور بالجبال عند المتقبل . ومن حق صاحبنا أن يمترض قائلا إن كوهين يتعرض في كتابه المعتمد مصدرا رئيسا ووحيدا في دراسته وهو « الكلام السامي » ما

علامة تحمل كل شيء مغاير لداته ، وإن كانت له مع هذا الشيء صلات تشابه عددا بريس من قبيل المواضع الاجتماعية الصرف ^(١١٨) .

ولا يفوتنا أن نشير إلى أن الدارس يستعمل مصطلحات في غير محلها ، وفي سياق لا يتناسب مدلولها ، لمجرد إضفاء طابع العلمية على الدراسة ، ودون وظيفة إجرائية إطلافا . ومن ذلك استعماله مصطلح « منطق » *Pose* و« مفترض » *Presuppose* في قوله : « وكذا قوله أنت عذبة » فهذا القول يبدو شاذا من الناحية الدلالية ؛ إذ أن المنطق *Pose* وهو « عذبة » متناقض مع المفترض *Presuppose* وهو المدقق ؛ إذ العلوية وهي مجموعة للطعام وحسبها اللوق ^(١١٩) . ولو اكتفى باستعمال كلمة « مفترض » لما حمل قوله على أنه يحمل بالضرورة على مصطلح إجرائي معين ، ولما جاز إبداء اعتراض . لكن وصله بكلمة « منطق » أو « معطى » ، وثابت المقابل لكلتا العبارتين في اللغة المنقول منها ، يضيفان عليها معنى اصطلاحيا ، ويسوغ لنا — من ثم — مناقشته في مشروعية استعمالها . ويحتاج ذلك منا أن نعرف — وإن كان في إيجاز — مفهوميهما حتى نفهم الدليل على عدم استطاعة توظيفهما في السياق الذي يتطهران فيه . ومن تبسط في التظير لهما في فرنسا ، وأورد لهما فصولا قائمة الذات فيكرو *O. Ducrot* ^(١٢٠) .

وما يستخلص من كتابات فيكرو في هذا الموضوع إجمالا هو أن المعطى يتحدد بكونه ما يدل عليه ظاهر الملفوظ وينطق به في المستوى السطحي ، أما المفترض فهو الضمني المتفق عليه بإجماع المتخاطبين . فإذا قلت « كف محمد عن التدخين » فالمعطى هو أنه لم يعد يدخن إطلاقا ، ويجوز للمخاطب أن يمترض قائلا إنه رآه يدخن ويكون ذلك على نقاش . أما المفترض فهو أن محمد كان يدخن في السابق ، فإن أنكر المخاطب هذا المفترض نسف النقاش من الأساس ، وتعطل الحوار . ويستصح ذلك نتائج بالغة الأهمية في مستوى الخطاب السياسي والإيديولوجي والمساجلات الفكرية ^(١٢١) ، وبعض أنواع الخطاب الأدبي ، كالسخرية ^(١٢٢) . هكذا فالقول أن المعطى في المثال المذكور هو « المدقق » مرتد — فيما نظن — إلى خلط في المفاهيم . ذلك أن الكلمة المعنية لا تبدو كونها معنا *Sense* من المعانم المؤلفة لكلمة « عذبة » . في تقديرنا أن حشر مصطلحات فنية مغربة لداعها ، ودون تثبت من صلاحيتها وطاقتها الإجرائية في السياق الواردة فيه ، يسوء إلى الدراسة وإلى الفاري غير المتمرس بأساليب النقد الحديثة ، وفي نهاية المطاف إلى الفكر النقدي العربي .

٢ — أخطاء معرفية :

تنتشر على امتداد الدراسة أحكام متسرعة ومفتقرة إلى التحليل العلمي المادي الرصين . من ذلك قوله : من تناقض النظريات الشعرية الحديثة أو معظمها على الأقل ، رفضها المطلق للمادة ، واحتفاظها المفرط بالشكل . ذلك أن العلامة اللغوية في أساسها محكوم عليها بأن تظل مشدودة إلى حقيقة غير لغوية تقع خارجها

haut langage إلى الشيء الخارجي وشعرية بعض الكائنات القائمة فيه ، كالقمر والليل والبحر وغيرها ، في حد ذاتها . وإذا لم يكن بوسعنا أن ننكر ذلك فإننا لا نعدم حججا للرد عليه :

أولا : أن كوهين تجنب في معظم أجزاء كتابه المذكور التطرق إلى العالم الخارجي من حيث هو مادة للشعر ، أو من حيث هو هوية تكمن فيها طاقة شعرية تؤثر في ذات الشاعر ، وتكون قادحا للإنشاء الشعري . ولا أدل على ذلك من استعماله في مواطن عدة مصطلح « عالم الخطاب » unioern du discours ، وهو مصطلح على غاية من الأهمية في علم الدلالة ، إذ يقترن بما يعرف « بالعوالم الممكنة » les mondes possibles الأثرية عند بعض السيميائيين ، والمتبوعة مرتبة رئيسية في كتاب لإيكو U.ECO عنوانه « قراءة في المحكي الخيالي » (١١٨) le dor in Fobula . وما يستخلص من كل هذا هو أن الكتابة تخلق عالما الخاص ، وأن هذا العالم المتصور يجاور عالم الفاريء التخيل ويحاذيه . وهكذا ضالم الخطاب هو عالم ذهني متصور بالأساس . وعندما يقدم كوهين فرضية بقرر بمقتضاها أن العبارة الشعرية لا تقبل البديل أو النقيض ، وأنها ذات دلالة كلية جامعة ، فهو لا يقصد كلمة بذاتها ، بل المقصود هو الكلمة المنتظمة في عالم الخطاب الشعري بالإطلاق ، وبصرف النظر عن المرجع الذي تحيل عليه . وهكذا يستوى القمر معادلا للفاظ أخرى لم تلتفت إليها التقاليد الشعرية ، حالا معها في مرتبة واحدة ، متى كانت — جميعا — متممة إلى عالم الخطاب نفسه .

ثانيا : أننا وإن كنا نكبر دارسا في مثل عمق كوهين ، وسعة اطلاعه ، ونفاذ تحريجاته ، ومثانة مقدماته ونتائجها ، فإننا لا نتردد في إبداء شيء من الحذر — ولسنا نزمه بالقصور كما فعل صولة — فإن نحن منه — في تبني بعض مقولاته ، وقبول ما ينتهي إليه من نتائج . فالقول إن للقمر مدى شعريا ، لا يخلو — من وجهتنا — من مجازفة لا نقره عليها . وليس معنى هذا أننا ننفي انتشار حقول معجمية (مثل القمر والنجوم والليل . .) في عصور معينة أو عند طائفة من الشعراء المنتمين إلى تيار أدبي واحد . ولعل استقراء للشعر في أطوار مختلفة من تاريخه يقوفا إلى إثبات ذلك . ولا أظننا نعدم دراسات أسلوبية مختصة تدعم هذا الرأي . لكن ما ننفيه ونكاد نقطع بخطئه هو أن نحسب أن سمة الشعرية كائنة في ذات الأشياء متلبسة بها ، فما يكسب سمة الشعرية هو في منظورنا السياق اللغوي إجمالا . أية ذلك أن كلمة قد تكون شعرية في موضع ولا تكون كذلك في موضع آخر .

ثم إننا لسنا على يقين من أن الأشياء المذكورة والمفترض أنها شعرية مازالت تحافظ على هذه الطاقة الشعرية المزهومة ، بقدر ما نشك في أن الكلمات المنتظمة في حقول معجمية دالة على المظاهر البائسة والمزوية فاقدة لهذه الطاقة ، لجرد أنها توحى بالقبح أو تحيل عليه (١١٩) .

فالرأي عندنا أن الكلمات ، مثلها مثل الكائنات الحية ، بعضها يجبا ويتسع نطاق استعماله في ظل ظروف خاصة ، ومع بعض

التيارات الثقافية والأدبية ، ثم ينحسر مدعا ويطرا عليها الضمور ، وتحل محلها كلمات أخرى في ظل ظروف أخرى ، أو تعاد المكانة لكلمات كانت منتشرة ثم لحقها الصدا ، لينفض عنها ذلك ، وتستعيد صفاتها وإشراقها .

وكان الدارس أنس من فصل قصي في كتاب كوهين عنوانه « العالم » ما يدعم توجهه المعلن في التقليدية ، وإن أوسع عليه ثوب الحدائق ، فعاب على المنظر قصر نظره ، وعدم انتهائه بمنطقه إلى غايته ، وطفق يتحدث في إسهاب عن شعرية العالم المعادلة لشعرية النص والمولدة لها . وقد ألمنا إلى مدى ما يركبه الدارس من صعوبات ، ويلاقيه من عناء ، لجرد بيان التطابق بين ملفوظ بسيط والواقع ، بحيث لا تكفى عدة عشرات من الصفحات للإحاطة بما يشتره ذلك من إشكاليات . فكيف ستكون الحال لو أقدم دارس على تحليل شعرية العالم انطلاقا من نص شعري ؟ نؤثر عدم الإجابة عن ذلك .

إن صاحبنا يلقى بنفسه في هذه الهوة بالسحقية دون أن يأنس للأمر عدته ، أو يحوط نفسه بما تستلزمه دراسة مثل هذه الموضوعات من أطواق بحكمة واقية من خطر الانزلاق .

وخطأ آخر لا يقل عن السابق خطورة ، ولعله ناتج عنه ، وقع فيه الدارس ، ويتمثل في محاولته الاستدلال على أن الألفاظ المكونة لقصيدة الشبان و صلوات في هيكل الحب ، لا تتحدد بنقيضها ، وذلك باستنطاق المفردات المكونة للقصيدة ، واشتقاق ما يسميه شكل مادتها (١٢٠) . وليصور المرء مدى ما يتطلبه ذلك منه من مشقة وصبر لو كانت القصيدة تشغل عشرات الأبيات . أما مضمون التحليل فالأمثلة التالية تهبض ذليلا على مدى ما يتخطى فيه من خلط وتشويه للحقائق ومغالطة ، فهو يرى — على سبيل المثال — أن العلوية شكل ، إذ يقول : « العلوية على الحقيقة شكل (والشكل هو صورة الشيء المحسوسة أو المتوهم) مؤلف بين مواد مختلفة ، لكل مادة طعم ، حتى إذا ما تضامنت الطعوم واتلفت حصلت العلوية . فالعلوية إنما هي اتلاف الطعوم » (١٢١) . وينطبق ذلك على الطفولة ، فهذه « لا تحيل على نقطة في المكان محدودة ، وإنما هي تحيل على العالم بأسره ، فهنا يندمج الجسم المحوري في الفضاء الحاروي ، ويتعطل الإدراك العقل المنطقي ليحل محله الإدراك الحسي » (١٢٢) ، كما يطبق على اللحن القائم على « أنغام حادة خليقة إلا أن الشكل النهائي الذي يتجلى فيه اللحن شكل متحد الأجزاء متجانس . . هو لفضاء من الأنغام متجانس ، وزمن لا تتخلله فواصل » (١٢٣) . ومثل ذلك « الليلة القمر » ، و « النساء الضحوك » (١٢٤) . ويصير الدارس الرصد والتقصي ليهكل إلى الفاريء مهمة إتمام القائمة الطويلة ، مستهديا بهذا الشرح المتلوى والمتعسف إلى أبعد الحدود ، وستهيا إلى نتيجة حاصلها أن « شعرية الشيء في قصيدة الصلوات متأثرة لا من المادة التي تحيل عليها الكلمة وإنما من شكل هذه المادة المتحد المنسجم الذي يتولد عنه الشعور بالجمال » (١٢٥) . ومن البين أن معالجة موضوع الانسجام

في المادة ، وهو موضوع موصول بعلم الجاهل — المتبع والمتشعب — يمثل هذه الطريقة من على استخفاف بالروح العلمية والانضباط المنهجي . وهو يشفع شرحه السابق بفكرة أمين في الغرابة ، وذلك عندما يقول : « قد تكون الكلمة شعرية في مواطن هـ هـ ، ولكن الشيء الذي نحمل عليه ليس شعريا » (١٢٦) . فهل بقي لنا ما نفهم من هذا الخلط ؟ وهل هناك من هو في حاجة إلى مزجها من الاستدلال على هذا التضارب البين في قوله واستناده إلى كل منطق ؟

٣ - التفكك في التحليل والتفريع :

نكتفي بإيراد مثالين شاهداً على ذلك : الأول مأخوذ من الصفحة الأولى من الدراسة ، إذ يقول : « وقد قصرت هذه النظريات الشعرية مهما على الشكل ، شكل الدال من ناحية . . . وشكل المدلول ، والمعمل فيه على نسج العلاقات المستحكمة بين الدال والمدلول في مستوى الكلمة الواحدة ، أو بين المدلولات في مستوى المركب من الكلام . ذلك أن شعرية المعنى أو المدلول في الكلام الشعري مستمدة لا من مادة هذا المعنى المدلول عليه ، وإنما من الطريقة التي يقدم بها هذا المعنى ، وإن كان هذا الاكتشاف النظري إنما يعزى إلى ما لرمي ، وقد جاء قبل ثورة سوسور اللغوية بقرود » (١٢٧) . إن ما يلفتنا في هذا الكلام — إن صرفنا النظر عن الانعطاف المعرفي ، مثل تلميح هذه المرة إلى أن سوسور هو أول من اكتشف شكل المعنى — إنما هو عدم اتساق الأفكار وانعدام تماسكها . ومن أظهر ما يدل على ذلك أننا لا نرى وجه العلاقة في ربطه بين « شعرية المعنى » أو « المدلول في الكلام الشعري » — وتفوتنا هنا العلاقة بين هذين المصطلحين المقتربين ، ما دام الدارس لم يوضح ذلك — وتعريفه السابق للدال والمدلول هذا التعريف المشوه كما أوضحنا . ذلك أننا نتقل من مستوى ألسي صرف إلى مستوى أسلوي ، دون مقدمات مهد لهذا الانتقال ، وتصل بطريقة مقنعة بين الطرفين . وتزداد الشقة بين المستويين اتساعاً عندما يعد هذه المرة ما لرمي مكتشف « شكل المعنى » ، فعلى كان ما لرمي منظرًا ألسياً ؟ ومن أسند إليه هذا الاكتشاف ؟ فمن المعروف أن قيمة ما لرمي تكمن في فهمه الحدسي للشعر وإبداءه ، أكثر مما تكمن في التنظير والنقد المقتن . ومهما تكن صلته بالموضوع المعنى فالمنهج العلمي يقتضي وصل الحلقات بعضها ببعض ، والتروى في بسط المعلومات ، لا قفز المسافات واختزال الحلقات .

أما المثال الثاني فيخص قول الدارس الآن : « ومن مظاهر التفكك في قصيدة الشابي ما توفره لنا بنية التشبيه فيها ، فقد طرد هذا الركن البلاغي إطاراً لافتاً ، مما أنتج تفككاً بين أجزاء الكلام . وما زاد هذا التفكك وطأة جلة هذه التشبيهات على فوق القارئ العربي وقد ترى على نمطية « تشبيه » معينة . فمن جهة نجد لفظة « أنت » وقد أفادنا النقد التاريخي التقليدي في زهو وغيباء بأنها امرأة أجنبية ذات وجود تاريخي مادي حقيقي . كما أن اعتناؤنا القراءة الداخلية يوقفنا على مدى ما للمخاطبة من وجود

ملموس ، إذ يمثل ضمير « أنت » عنصرًا من جدول الضمائر المعروفة في اللغة ، اعتمد فيها المجاز المرسل بتحويله من المظهر (امرأة معلومة) إلى المضمرة « أنت » ، فهو لذلك مفهوم قوامه المعالم التالية : أنتى + إنسان + موجود مملوك + في مكان معين + زمن معين — هذا هو الموضوع .

ونحن نراهن أن يدلنا قارئه على منفذ نطل منه على معنى ما ويحملنا نستشرف أفقا معرفيا يتحرك في أرضيته الدارس . إنه يلج بنا مسارب ومنعطقات شديدة الالتواء ، متشابكة المداخل والمستويات ، بحيث لا نتقدم خطوة في اتجاه المعنى ، ولا نهتدي إلى نور الدلالة وإن كان ذلك بقدر ضئيل . وأول ما يصدمنا استعمال كلمة « تفكك » لتأدية معنى الانزياح . والفرق بين كلتا اللفظتين بين ، فالأولى توحي بحضور متلفظ خفي ، يضمن حكمًا تقويميا ذاتيا سالبًا بالنسبة إلى موضوع كلامه ، فيها لا تتعدى الثانية نسمة ضرب معين من استخدام اللغة لأغراض أسلوبية جمالية .

قارئ الجملة الأولى ينتظر أن يبين له الدارس مظاهر هذا « التفكك » القائم في شعر الشابي على « الخروج عما ألفه الذوق العربي ونأس في قوله » من جهة نجد لفظة « أنت » ما يستجيب لانتظار القارئ ، ولما يقتضيه الاستدلال المنطقي ، لكن نفجاً بتصديره الجملة التابعة لها بكلمة « كما » ، الدالة في السياق على زيادة التوضيح وتأكيد ما سبق إثباته أو اقتراضه . والحال أنه لم يثبت ولم يفترض شيئاً ، وبقيت عبارة « من جهة » معلقة تنتظر دليلاً لا يأتي ، وانتقل الدارس بكل استخفاف بالمقاييس المنطقية إلى إثبات ما كان أنكره من أن يكون للمرأة وجود محسوس ، مقررًا — وبالغربة الخلط — أن في « أنت » مجازاً مرسلًا يحكم نقل ما هو مادي ملموس إلى وجود مضمرة . فلو تتهنى بهذا المنطق إلى نهايته ، سألنا لما أن نعد جميع المفردات اللغوية الدالة على أشياء مرجعية مجازاً مرسلًا . ويستتبع هذا إعادة النظر في بعض مبادئ الألسنية ومقاييسها ، مثل مفهوم « القيمة » ، من أساسها .

ثم يستخلص الدارس مما سبق تقديمه نتيجة يدل عليها قوله « فهو لذلك » ، تقول إن « أنت » « مفهوم قوامه مجموعة من المعاني » . ولنا نرى الروابط الظاهرة أو الخفية القائمة بين السبب والنتيجة ، إن لم يكن ربطاً لفظياً من قبيل الحشو . والنتيجة التي نخلص إليها هي أن مظهر « التفكك » المعنى بالتحليل واستجلاء مقوماته يفضي ويغيب ، لا لأسباب منهجية ودواع جدالية ، ولكن لعدم السيطرة على المعلومات ، على نحو أوقع الدارس في تناقض من أظهر علاماته أنه يعود لإثبات ما سبق أن نفاه وصخر منه من تصورات تقليدية ، وإن أضفى على ملفوظه طابعاً مستحدثاً ، وروحه بمصطلحات مغربة .

ثم إن ما يرسله الدارس من أحكام ، وما يستعرضه من معلومات ، لا يختص بالشابي شاهراً متميزاً بسياح نوعية معينة ، وإن ذكر اسمه كثيراً ، ويذا معنى به ، متحصصاً بدقة قصيدته « الصلوات » ، وإنما هو من قبيل العلم المطلق الذي يصح أن نسـم

به — إن الترفضا صوابه — إنتاج خبر الشاي من الشعراء ، مها كان حظهم من الجودة الفنية والقدرة على الإنشاء الشعري . ولا أظننا نغير شيئا يذكر إن استبد لنا بدس الشاي اسم شاعر آخر .

ولا يفوتنا أخيرا أن نعيب على الدارس الفقيه إلى التواضع العلمي المشروط توافره عند كل باحث يحترم عمله . يتجل ذلك في إزرائه بكوهين وحظه من قيمة تنظيره في أكثر من موطن — والحال أنه يمتدحه مصدرا رئيسيا في دراسته — مستعملا لغة تشف عن الاستعلاء . ومن ذلك قوله « لم يستطع كوهين أن يسحب نظريته على العالم الذي يحل عليه النص بأجمه . . فالرجل لم يجدنا عن شعرية العالم بل إن الرجل لم يجدنا عن كيفية انتظام الأشياء المتجاورة انتظاما شعريا » ، وإنما حدثنا عن أشياء معزولة في العالم ، شعرية بطبيعتها . . وفي هذا أبها عيط صاحبنا وماعري ، أما نحن فسيكون حملنا مكافلا . . وهو إلى هذا يستعمل عند الحديث عن نفسه ضمير المتكلم الدال في حال استعمال الناقد الحديث له على رسوخ قلمه في النقد ، وتبوءه مكانة يشهد له بها أصحاب الاختصاص ، إلا أنه لم يكن لنا علم بذلك . بل إن صاحبنا يوجه خطابه إلى القارئ كما لو كان هذا صيا عاجزا عن الفهم ، يتعطر

من المعلم إشارة بملحه ونفسي له السيل : « ترائ أيها القارئ قد أكدت مرات ومرات في هذا الفصل غرض كل الكلمات لهذه الصفات . . . أقول كذا صمم كوهين قبلك وكان عليه . . هو الذي حاول أن يتوهم بهرب من المغالطة دون شك مدى تناسي أطراف الدلالة الخاطئة . . أن يلتقي في ضوء نتائجه المذكورة لهقول . . . » (١٢٨) .

ونخلص إلى تفهيم المؤلف جملة ، محاولين الإجابة عن السؤال الآتي : هل يعد هذا الكتاب حدثا نقديا يعد به كما أوصى إلينا به التقديم ؟ يتطلب منا الحكم تحديد المعيار الذي نقوم بمقتضاه الدراسة . فإن نحن احتكمنا إلى ما كتب عن الشاي وجب الإقرار — بالنظر إلى المستوى الرديء إجمالا للدراسات المختصة به — بطرافة بعض الدراسات المصنعة فيه موضوعها وتحليلها ، وإن قارننا بالدراسات الشعرية الحديثة فلسنا على يقين من أنه يرى — إن استثنينا دراسة حمادي صمود ، وإلى حد ما دراسة هشام الرضي — إلى مستوى بعض الدراسات الجيدة (١٢٩) ، بل إننا نعد دراسة صولة نموذجيا جسدا لفشل عدد كبير من الدراسات العربية المتوسلة ببعض المناهج الحديثة في قراء الشعر ، ومثالا لعدم فطنتها هذه المناهج ، وسوء توظيفها لهاها أو إفادتها منها .

الهوامش

- ١ — تتضمن جملة « الحياة الثقافية » عدد ٣٣ / ١٩٨٤ قائمة ببليوغرافية محددة ، تغطي الدراسات المقررة للشاي .
- ٢ — يعين المصطلح انهماجا يسمى إلى استنباط نظرية عامة للأثر الأدبية . وقد وضعت أسسها الأولى مع الشكلانيين الروس ، ووجه خاص مع زهسها جاكسون ، الذي أسهم بنسطة موفور في دراسة روابط معينة بين الألفية والأدب ، وهذا الموظفة الشعرية بكوهيا والتركيز على البلاغ في حد ذاته .
- ٣ — جاء في نصدير هشام الرضي قوله : « هم — يعني المشتركين في الدراسة — يشتكون نفرة الدراسات الجادة في الشعر عند معاصريهم من العرب ، ويأسفون له فشيدا ، وإذا هم يتظفرون في شوق « نقد الشعر » أن يفتح بين قروهم من جديد ويصجلون ظهوره . . وفي موطن لاحق يطالنا قوله : « اشغل الدارسون بأعب الشاي منذ نصف قرن ، وكثيرا فيه المغاللات القصار والدراسات الطوال ، وكادت الكثرة من الدراسات . . أن تحاصر من أدب الشاي الدلالة ، ونسج المعنى . ولصدنا كما قصد نفر من سبنا من القاد ، إلى إحدات شقوق في بعض القراءات ، شقوق تفتح للمسالك من جديد إلى شعر الشاعر في صفاة الأول . دراسات في الشعرية ص ٥ ، ٧ .

- ٤ — دراسة صمود من ص ١١ إلى ص ٥٣ دراسة اليوسفي من ص ٥٥ إلى ص ١٧٦ — دراسة قوبعة من ص ١٧٧ إلى ص ٢٢٢ — دراسة الرضي من ص ٢٢٣ إلى ص ٢٢٨ — دراسة صولة من ص ٣٢٩ — إلى ص ٣٩٨ .
- ٥ — نقصد دراسة قوبعة .
- ٦ — دراسة صمود وصوله والرضي .
- ٧ — دراسة اليوسفي .
- ٨ — دراسة صمود .
- ٩ — دراسات اليوسفي وصوله تتطلق من النظرى لصلصا إلى الصلبي .
- ١٠ — دراسات في الشعرية : ص ١١ .
- ١١ — نفسه ص ١٢ .
- ١٢ — نفسه ص ١٥ .
- ١٣ — نفسه ص ١٦ .
- ١٤ — نفسه ص ١٧ .
- ١٥ — نفسه ص ٢٠ .

- ٦١ - نفسه ص ١٨١ .
٦٢ - نفسه ص ١٨٢ .
٦٣ - نفسه ص ١٨٣ - ١٩١ .
٦٤ - نفسه ص ١٨٣ - ١٨٤ .
٦٥ - نفسه ص ١٩٤ .
٦٦ - نفسه ص ١٩٨ .
٦٧ - نفسه ص ٢٠٢ .
٦٨ - نفسه ص ٢٠٦ .
٦٩ - نفسه ص ٢٠٩ - ٢١٠ .
٧٠ - نفسه ص ٢١٢ .
٧١ - نفسه ص ٢٢٦ .
٧٢ - نفسه ص ٢٢٧ .
٧٣ - نفسه ص ٢٢٨ .
٧٤ - نفسه ص ٢٢٩ .
٧٥ - نفسه ص ٢٣٤ .
٧٦ - نفسه ص ٢٣٥ .
٧٧ - نفسه ص ٢٣٦ .
٧٨ - نفسه ص ٢٣٧ .
٧٩ - نفسه ص ٢٣٩ .

- ٨٠ - ص ٢٤١ .
٨١ - ص ٢٤٦ .
٨٢ - ص ٢٤٧ .
٨٣ - ص ٢٥١ .
٨٤ - ص ٢٥٢ .
٨٥ - ص ٢٣٢ .
٨٦ - ص ٢٥٦ .
٨٧ - ص ٢٥٧ .
٨٨ - ص ٢٦٠ .
٨٩ - ص ٢٦٣ .
٩٠ - ص ٢٦٦ .
٩١ - ص ٢٦٧ .
٩٢ - ص ٢٦٨ .
٩٣ - ص ٢٧٥ .
٩٤ - ص ٢٧٦ .
٩٥ - ص ٢٨٤ .
٩٦ - ص ٢٨٢ .
٩٧ - ص ٣٢٢ .
٩٨ - ص ٣٢٤ .

٩٩ - تحليل على سبيل المثال على الفصل لثم للخصم في كتاب «الأنا في النظرية الفرويدية» ، وعنوانه «الرغبة والحياة والموت» ، ص ٢٥٩ - ٢٧٥ .

J. Lacan: « Le séminaire livre II: Le moi dans la théorie de Freud » Souli, Paris 1978 .

١٠٠ - يمكن الاستعانة لاستعلاء هذا الذي بدراسات جان لاکون للشعرية في كتاب عنوانه «كلمات» ، خصوصاً بالفصل الموصول بمرحلة المرأة ، «Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du je du Ego» , Ed, du Souli, Paris 1966 .

١٠١ - المرجع السابق : مواطن متفرقة .

١٠٢ - بعد كتاب فرويد للتشويش ١٩٢٥ بعنوان «الحلم والتأويل» «Rêve et Interpretation» المصدر الرئيسي كما كتب عن الحلم . ومن أهم المقامات المستعملة منه والمؤلفة على نطاق واسع في دراسة الحلم حديثاً مشهوراً : «الكلاف» و «الصيريل» «Condensation» et «deplacement» .

- ١٦ - نفسه ص ٢١ .
١٧ - نفسه ص ٢٢ .
١٨ - نفسه ص ٢٣ .
١٩ - نفسه ص ٢٤ إلى ٣١ .
٢٠ - نفسه ص ٢٧ .
٢١ - نفسه ص ٢٩ .
٢٢ - نفسه ص ٣١ .
٢٣ - نفسه ص ٣٤ .
٢٤ - نفسه ص ٣٧ .
٢٥ - نفسه ص ٣٩ .
٢٦ - نفسه ص ٤٠ - ٤١ .
٢٧ - نفسه ص ٤١ .
٢٨ - نفسه ص ٤٤ .
٢٩ - نفسه ص ٥١ .
٣٠ - نفسه ص ٥٢ .

٣١ - خاصة تلك المضمنة في كتابه «ثلاث أسئلة في الإنشائية» .

Thé questions de poétique. Ed.Souli 1977 .

٣٢ - نذكر على سبيل المثال لا الحصر دراسات عائلة سعيد الطليعية في كتابها «حركة الإبداع» ، «دار القصة» ١٩٨٢ ، وفروغ كيان أي عيب الكيفية ، ودراسة محمد مطاع الطليعية في «تحليل الخطاب الشعري» دار لوطيان بالمغرب ١٩٨٥ .

٣٣ - دراسات في الشعرية ص ٥٧ و ٥٨ و ٥٩ .

- ٣٤ - نفسه ص ٦٢ .
٣٥ - نفسه ص ٧٠ .
٣٦ - نفسه ص ٧١ .
٣٧ - نفسه ص ٧٢ .
٣٨ - نفسه ص ٧٣ .
٣٩ - نفسه ص ٨٦ .
٤٠ - نفسه ص ٨٩ - ٩٠ .
٤١ - نفس ص ٩٢ - ٩٣ .
٤٢ - نفسه ص ٩٦ - ٩٧ .
٤٣ - نفسه ص ١٠٣ - ١٠٤ .
٤٤ - نفسه ص ١٢٧ .
٤٥ - نفسه ص ١٣٤ .
٤٦ - نفسه ص ١٢١ .
٤٧ - نفسه ص ١٢٧ .
٤٨ - نفسه ص ١٣٤ .
٤٩ - نفسه ص ١٣٣ - ١٣٤ .
٥٠ - نفسه ص ١٤٨ .
٥١ - نفسه ص ١٥٠ .
٥٢ - نفسه ص ١٥٢ .
٥٣ - نفسه ص ١٥٣ .
٥٤ - نفسه ص ١٥٥ .
٥٥ - نفسه ص ١٥٦ .
٥٦ - نفسه ص ١٥٧ - ١٦٨ .
٥٧ - نفسه ص ١٦٥ .

٥٨ - في هذا الإطار نذكر كتب بلانشوت M. Blanchot لهمة بخاصة منها : «الفضاء الأبيض» Gallimard 1980 «L'espace littéraire»

«الكتاب الذي سيأتي» Gallimard 1971 «Le livre à venir»

«المحادثة اللامتناهية» Gallimard 1980 «L'entretien infini»

٥٩ - لا نذكر الدراسة من هذا الجنس في مواطن قليلة ومشهورة ، منها القراء الواردة في نهاية الصفحة ١٥٢ .

٦٠ - دراسات في الشعرية ص ١٨٠ .

- ١٠٣ - نذكر على سبيل المثال أننا كنا انتهينا إلى نتائج تلتقي جوهرها وما جاء في الدراسة المعنية في بحث أعدناه في إطار شهادة الكفاءة للبحث وعنوانه «البطل التراجيدي في مسرح الحكيم» - بإشراف الأستاذ النجى الشمل ، ١٩٧٦ .
- ١٠٤ - بروج و جان بروجوس Jean Burges بحثا عن إنشائية للتخييل «Pour une poetique de l'imaginaire» EdG du Seuil 1982 نقدا مركزا الاتجاه الأثيرولوجي في النقد كما يتجلى عند باشلار وميرو G. Bachelard R. Durant مبيتا بروج خاص أن رصد الأنماط العليا والرموز المشتركة بتأسس على نظرة جاملة للصورة . ذلك أن الانطلاق من قوالب صورية جاهزة لا يمكن أن يقضى إلا إلى استنباط صورة جافة ميتة ، ومن ثم إلى إغفار النص وقتله . فالصورة تتحدد - من وجهة - وفق السياق الوارفة فيه ، والصورة الحافة المؤثرة فيها ، والمفارقة بها ، والمؤدية أبدا إلى تحولات وتزيينات لا يقر لها قرار . وهكذا يزول الشعر ما علق بالكلمة من صدا الاستعمال ، ويعد إليها صفاءها ونقاءها الأصليين ، لهذا بها تشع بدلالات لا حد لحددها ، دلالات متناقضة ومتكاملة ، لا يمكن وصفها أو ضبط حدودها . والدارس مدهر - من ثم - إلى التفكير ورد الكل إلى الجزء ، والواحد إلى المتعدد ، فبهذا لإدراك الدلالات القائمة بالقوة ، وتنجير الطاقات والاحتلالات الخفية في الشعر .
- ١٠٥ - دراسات في الشعرية ص ٣٣١ .
- ١٠٦ - نفسه ص ٣٣٤ .
- ١٠٧ - من المعروف أن أول من قدم تعريفا علميا لمصطلح «الدلالة الحافة» هو بيسليف ، وقد اقتضى أثره وظف هذا المفهوم في الأدب عند من التفاد منهم بارت وجيرار حيث ولعل للدراسة الأكثر استفادة للموضوع واسطة به هي دراسة أوركويول الموسومة بدلالة الحافة .
- C. Kerbrat Orecchioni « la connotation ». P. U. L. 1977 .
- ١٠٨ - دراسات في الشعرية ص ٣٤٤ .
- ١٠٩ - «النخلة» في موسم الهجرة إلى الشمال ترد في سياقات لغوية مستقيمة ، وتبدل في قراءة أولى «نصرية» ، على الشجرة المعروفة بهذه التسمية ، لكنها تكتسب في قراءة ثانية دلالات حافة متعلقة ، ذات مدى حضاري واجتماعي ونفاسي وجنسي وميتولوجي . .
- ١١٠ - دراسات في الشعرية ص ٣٧٤
- ١١١ - نذكر على سبيل المثال أن سيرل SEARLE أورد في كتابه «المعنى والتعبير»
- «Sens et expression» Ed Minuit 1982
- عشرات الصفحات لمجرد تحليل لمفرد بسيط من نوع «القط على البساط» لما تلبه العلاقة بين التعبير والمراجع الوائس من مشكلات يصعب الإحاطة بها .
- ١١٢ - خلافا للرمز محمد بيرس Purce الأيقونة Icone يكونها مطابقة للمراجع المعنى والأمانة Indices بانتظامها في علاقة متبادلة مع المراجع . أما العلامة فهي ترتبط عنده بالمراجع بعلاقة اعتباطية . وتكتفى للإلمام بهذه المفاهيم بالإحالة على ثلاثة مراجع :
- U. Eco «Semiologie et philosophie du langage» . PUF 1968
- T. «Le langage et ses doubles» in Theorie du Symbole— Seuil, Paris 1977. P. 261 - 284 .
- Revue «Litterature» : «Pratiques du Symbole» Decembre 1980.
- ١١٣ - دراسات في الشعرية ص ٣٤١
- ١١٤ - في كتابه «القول وعدم القول» .
- O. Ducrot : «Dire et ne pas dire» Colo-Herman, Paris 1979.
- بخاصة من ص ٥ إلى ١٩٠ .
- كما وظف هذا المفهوم على نطاق واسع في كتاب أشرفت عليه أوركويول وعنوانه «الخطب السياسية»
- «Strategies discursives» P.U.L. 1977
- ويعد هذا المفهوم ترجمة لدراسات كل من أوستين Austin وسيرل Searle وستراوسن Strawson في أمريكا .
- ١١٥ - نذكر على سبيل المثال كتاب «الخطاب السياسي»
- «Le discours politique» P.U.L. 1985
- ١١٦ - نعمل على كتاب «السخرية»
- «L'ironie» P. U. L. 1976 .
- ١١٧ - دراسات في الشعرية ص ٣٣٢ .
- ١١٨ - صدر في فرنسا سنة ١٩٨٥ .
- ١١٩ - الألفاظ التي تحمل على مظاهر بائسة أو بشعة في الوجود ، والتي اكتسبت نفسا شعريا مع ما يعرف بالرومنطيقية المتدهورة التي خصها ماريو براز M. PARZ بدراسة مسهبة تتجاوز عناوينها «الجسد والموت والشيطان» .
- «La chair, la mort et le diable : le romantisme noir», Lancel, Paris 1977.
- لا نكاد نحصى عدا . ومن العناوين الحاملة لهذا الضرب من الألفاظ «أزهار الشر» لبودلير ، و «أفاسي الفرووس» لإلياس أبي شيكة . ومن الطريف أن بعض النقاد القدماء العرب فطنوا بطريقهم الخاصة إلى أن الألفاظ لا تستعمل كلها اتفق في جميع الأغراض وأن منها ما يلائم سياقاً ولا يلائم آخر . وهذا ينهض طيلة على أن للألفاظ (لا للأشياء) حيلة تتسع حيناً وتضيق حيناً آخر ، وأنها تنجذب إلى حقول خاصة في ظل بعض الظروف .
- ومن الشواهد الكثيرة الدالة على ذلك نسوق الفقرة الآتية ، الواردة في «منهاج البلغاء» للفرطنجي (ص ٣٦٤) : «والما يجب أن يستعمل في كل طريق الألفاظ المحملة فيه حرفاً ، لأن ما كثر استعماله في غرض متناقض لذلك الغرض ، ولأنه غير لائق به لكونه مألوفاً في ضده وطير مألوفاً فيه ، وذلك مثل استعمال السلفه والجهد في النسب ، واستعمال المعنى والكامل في الفجر والمنهج ونحوهما ، واستعمال الأبعد والغذل في الدم» .
- ١٢٠ - دراسات في الشعرية ص ٣٤٩
- ١٢١ - نفسه ص ٣٤٩
- ١٢٢ - نفسه ص ٣٥١
- ١٢٣ - نفسه ص ٣٥٣
- ١٢٤ - نفسه ص ٣٥٢
- ١٢٥ - نفسه ص ٣٣١
- ١٢٦ - نفسه ص ٣٣٤
- ١٢٧ - نفسه ص ٣٣٣
- ١٢٨ - نفسه ص ٣٤٢ التشديد من قبنا .
- ١٢٩ - نحن بالذكر منها دراسة متميزة قام بها سيد البحراوى وعنوانها «في البحث عن لؤلؤة المسحوق» . دار الفكر الجديد ، ط ١ - ١٩٨٨ .

الهيئة المصرية العامة للكتاب



تقدم أحدث إصداراتها من الكتب والسلاسل

* في سلسلة الأشراقات الأدبية :

* الأشجار... تعزف الحزن

تأليف : عبد الحميد الفداوى

* خروجاً على النص

تأليف : د. أحمد عبد الحى

* في سلسلة مختارات فصول :

* اذعان صغير

تأليف : فهد العتيق

* في سلسلة روائع الأدب العالمى للناشئين :

• حكاية مدينتين

حسين البنهاوى

• دافيد كوبر فيلد

مختار السويشى

* من سلسلة كتب الأطفال :

* القرآن كتاب كل زمان « أطفال »

تأليف : عبد التواب يوسف

* تاريخ الأدب العربى :

تأليف : د. ابراهيم أبو الخشب

مع تحيات هيئة الكتاب

بمكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات

تحقيق

الرواية الصحيحة المفترضة

لمعلقة عمرو بن كلثوم

فضل بن عمار العماري

١ - طرح النظرية :

يسلك هذا البحث في منهجه مسلكا يحاول - إلى حد بعيد - أن يطرح جانب الانطباع والنوق الشخصي في تقويم العمل الأدبي . ومن ثم فإن عليه أن يقدم حل عمل أكثر جدية وعملية .

ولما كانت الروايات قد تعددت في معلقة الشاعر الجاهل عمرو بن كلثوم (قد تعددت روايات عدد من أبياتها) ، فقد وجد هذا المنهج أنه قادر على استقراء منهجي ليرجع بين الروايات المتعددة ، مستخدما الطريقة الإحصائية ، الأمر الذي يؤدي في النهاية إلى ما هو قريب من الرواية المفترضة لمعلقة عمرو بن كلثوم . من أجل ذلك فقد مضى البحث بحسب الحركات التي وردت في القصيدة ، سواء الطويلة منها أو القصيرة ، كما أحصى التثوين والتضمين والإيقاع بعامة ، ولم يغفل أن يحصى الحروف المسيطرة ، وتلكم قليلة الاستعمال ، كما أحصى أدوات النداء والشرط والجزم والتوكيد ... إلخ .

كل ذلك يعتمد إليه البحث في استقراء علمي مدروس .

١ - ١ منهج البحث

كثيرا ما كانت الأبحاث التقليدية في هذا المجال تعتمد على اللوق والانطباعية . ولذا نخضع بعض من الأحكام التي يطرحها الناقد للرأي الشخصي للمتلقى نفسه ، ونصبح عملية الإقناع صعبة

الجانب ، حل نحو يتولد عنه جدال حول نقطة ما قد لا تؤدي إلى نتيجة مثمرة . وقد ألهمت الأبحاث المعاصرة إلى استخدام الحاسب الآلي لإثبات حقيقة ما مفترضة أو واقعة . والحق نقول إنه قد صعب على الباحث بل كان محالا لديه أن يبرمج معلقة عمرو هذه ، وأن يرصد حركاتها المختلفة في جهاز الحاسب الآلي ، ومن ثم فقد لجأ إلى العد اليدوي . ولاشك أن الصليبين مضميتان وشاقتان ، واحتمال اختلاف النسب حتى في الحاسب الآلي واردة ، لأن القصيدة العربية متعددة الروايات جميعها سيتطلب وقتا أطول . ولكن العمل العلمي لا يرضى إلا بما هو علمي ملموس ، مهما كانت العراقق والصعاب . ونتيجة لعدم استخدام الحاسب الآلي في هذا المقام ، فإن العد اليدوي يصبح مرغوبا فيه وبديلا مؤقتا ، برغم أن نسبة حجم اختلاف النسب والتعرض للسهر قد تكون أكبر مما هي عليه في الحاسب الآلي . والبحث إذ يطرح نتائج العد اليدوي ، يمل أن تفتح هذه الدراسة بابا للمشتغلين بالدراسات التقليدية وبالتحقيق ، فيؤخذ الحاسب الآلي في الحسبان ، وتستمر طرق المعالجة في ميادين علم اللغة والإحصاء ، من أجل الخروج بنصوص تتجنب كثيرا من الخلط والتشويه اللذين تعرضت لها القصيدة العربية في مسارها الطويل ، بل قد تخرج هذه المعالجة إلى ميادين أرحب ، تقارن بين الروايات ، وتوازن بين المعطيات ، فتطرح حلولاً أكثر موضوعية ، وأقرب إلى روح النص الذي عبر فيه مبدعه عن نفسه ، لا في الشعر فحسب ، بل في النثر أيضا . ولا بد أن نؤكد هاهنا أن الدراسة في مظهرها الآن لا تملو كونها بحثا أوليا . وكما سيكون الأمر ممتعا لو قلمت دراسات مشابهة أخرى تقارن بين النصوص الجاهلية ، وتستفريء النتائج استقراء كاملا .

٦٤	الهمة الطويلة : منخفضة
٤٠	الباء الساكنة في مثل « بين » ، منخفضة
١٦	الواو الساكنة في مثل « قوم »
٥	الفحة الطويلة في مثل « راجعت »

التتوين في آخر الكلمة :

٤٦	الفحة
٤١	الكسرة
١١	الضمة

التضميف :

٧٦	الفحة
٢١	الكسرة
١١	الضمة

إحصاء الحروف التي وردت في القصيدة :

مسيطرة غالبية :

١٧٧	الياء
١٧٧	النون
١٥٧	الراء
١٠٢	الباء
٩٦	الواو
٩٠	الدال
٧٥	السين
	هالية :

٦٢	الحاء
٥٩	الثاء
٥٧	الذال
٥١	السين
٣٧	الميم
٣٢	القاف
٣١	الكاف

منخفضة جدا :

الزاي ، الشاء ، الخاء ، الذال ، الغين ، الفصاد ، الطاء ،
الظاء ، اضاء .
التكرار : سنعطى هنا مثالا على التكرار عند الشاعر بحيث يتبين لنا
ميله نحو بعض الأدوات دون غيرها .

وستثير جوانب مهمة في شعر ما قبل الإسلام ، لعل أبرزها -
من الناحية الأسلوبية - اختلاف أنواع الرواية ؛ فمن ناحية لم
يبدعنا . تعدد الروايات واتساعها داخل كل بيت ؛ ومن ناحية
أخرى لم يكون « من المحال معرفة منشأها » ، مهما كان الزعم بأنه
وما من شيء يميز لنا تأكيد أن هذه الفروق الجزئية ليست قديمة ،
ولا تصعد إلى ظهور الأثر نفسه^(١) . وكذلك مهما كان الزعم
الآخر : « بأننا لم نعد نتطلع إلى أن هذا البيت أو ذاك يعود إلى شاعر
ما قاله في لحظة ما »^(٢) .

إن عجاجة هذه المزامح لن تكون إلا من طريق دراسة القصيدة
دراسة متأنية صميقة ، تتطلع إلى الوصول إلى حقيقة ما ، لا عن
طريق الفرضيات والتحولات التي تنطلق من مواقف متبناه مسبقا ،
ولكن من طريق التحليل والدراسة وإخضاع النقاش لعملية نقدية
صرف . ولعل هذا الموقف سيجب عن الخلاصة التي توصل إليها
بعض الباحثين من أن « تعددية أنواع الرواية واختلافها ، وحسبها
تثبت العبارات والعناصر الصياغية في الغالبية العظمى من قصائد
الشعر الجاهل ، ستؤدي إلى زعزعة ثقتنا في إيجاد مؤلف لرواية
أصلية »^(٣) .

وإذا ما تحقق صدق بعض النتائج التي سيثيرها البحث ، فإن
رأى أصحاب الرواية الشفوية كما يتبين أهلاء ، سوف يحتاج إلى
نظر ، وسيثبت لدينا أنها كانت أكثر ذاتية ، وأنها جانب
الموضوعة ، حل الزعم من تظاهرها بعكس ذلك .

ومن ثم فإن هذه الدراسة إذ تمثل ذلك الانتهاء في إقامة النص
الجاهل ونقده ، لتؤكد أيضا أن القيمة الصوتية في هذا الشعر تأتي
فوق كل غاية فنية ؛ وذلك أن الجاهل يوحى بالمعنى ويفرضه على
أذن السامع عن طريق النغمة الصوتية المناسبة . وليس أدل على
ذلك من أن القراءة الصائبة للشعر الجاهل تسلبه أكبر مزاياه
الفنية . وما يتصل بالقيمة الصوتية الجناس ، والتضاد ، والتوازن
في بناء البيت . ومن ثم فإن الباحث عندما يفهم نقده وتحليله للشعر
الجاهل على الدراسة الصوتية يكون بذلك قد وضع يده على المنهج
المناسب الذي يتفق وطبيعة هذا الشعر .

وقد قام البحث بإحصاءات مختلفة رغبة في تحقيق غرضه ،
نوجزها في البيانات الآتية :

(١) إحصاء الحركات التي وردت في القصيدة :

الحركات :	عدد مرات ورودها في القصيدة :
أ - القصيرة :	
الفحة : مسيطرة غالبية	٧٩٨
الكسرة : مرتفعة	٣١٥
الضمة : مرتفعة	٢٤٠

ب - الطويلة :

الكسرة الطويلة في مثل « نقيم » .	١٢٠
----------------------------------	-----

والتنوين في آخر الكلمة : الفتحة ٢ ، الكسرة ٤ ، الضمة - .
والتضعيف : الفتح ٥ ، الكسر ١ ، الضم - .
والحروف : أ- ب ٥ ، ت ٧ ، ث - ، ج ١ ، ح ١ ، خ -
١ ، د ٥ ، ذ - ، س ١ ، ش ١ ، ص ٣ ، ض ١ ، ط - ، ظ -
ع ٤ ، غ - ، ف ٢ ، ق ٢ ، ك ٣ ، ل ١٢ ، م ٩ ، ن ١٦ ، ه -
٥ ، و ٨ ، ي ٨ .

والأصوات : النداء : الهمزة ١ ، التشبيه : الكاف ١ ، الجزم ،
لا الناهية ١ والأفعال : الماضي : ٤ المضارع : ٥ الأمر ١ = ١٠ .
والأسماء : ٨ ، ويضاف إليها كل ما لا يدل على فعل المشتقات ،
مثل الحال المفردة ، والصفات المفردة ، وهي هنا = ٤ المجموع = ١٢ .
والضائرات : نا : ٧ ، ك ١ ، من ١ ، هم ١ ، ها ١ .

والإيقاع :

مقطع قصير : الفتحة ٢١ ، الكسرة ٥ ، الضمة ٢ .

مقطع طويل : الألف ١٨ ، الياء ٥ ، الواو ١ .
المقطع المغلق في مثل (ت اله) في (وأعرضت الياءة) و (أئد)
في (وأسبأ) .

٢ - مدخل عام :

(أ) عمرو ومعلته : معلقة عمرو بن كلثوم إحدى المعلقات
السبع أو العشر ، وهي ذات شهرة واسعة في قبيلة البشائر نفسها ،
حتى حفظها كل واحد منهم عن ظهر قلب ، وأمر الذي عرضهم
لسخرية الآخرين حين قال بعضهم :

أَبَى بَنِي جُنَمٍ قَدْ تَلَّ تَجْرُؤُهُ
قَصِيدَةً فَأَمَّا عَمْرُو بْنُ كُلْثُومٍ^(١)

وقد احتفظ النقد القديم بتقدير عمرو وللمعلقة ، نرى هذا
التقدير في الشهادات التي تناولها القصيدة ، أوفى المكانة الشعرية التي
أنزها صاحبها . فهذا الفرزدق قد أخلق باب الشعر بعمرو بن كلثوم
حين قال : « إن الشعر كان جملاً بازلاً عظيماً فأخذ امرؤ القيس رأسه
وعمر بن كلثوم منامه »^(٢) . وبالفح الكميت الشاعر فعنه الفضل
شاعر حل الإطلاق حين قال : « عمرو بن كلثوم أشعر
الناس »^(٣) . أما عيسى بن عمر فقد عدّ المعلقة أجود السبع فقال :
« وإن واحدة لأجود من سبعهم » ، بل اندفع قائلاً : « ولو وضعت
أشعار العرب في كفة وقصيدة عمرو بن كلثوم في كفة لمالبت
بأكثرهما »^(٤) . وقد ضمه أبو عبيدة إلى جانب الحارث بن حلزة
وسويد بن أبي كاهل^(٥) ، كما أفرط في تقديره فقال عنه : « أشعر
العرب واحدة طويلة جمعت جودة مع طول »^(٦) . وقد وضعه ابن
سلام في الطبقة السادسة من طبقاته^(٧) . أما المرزبان فقال عن
المعلقة : « إحدى مفاخر العرب »^(٨) .

النداء : (يا - ٣ ، الهمزة - ١ ، منادى دون
أداة - ١)

٥

٣

ألا الاستفتاحية :

أدوات التشبيه : (كان - ٥ ، الكاف ٣ ،
مثل ٣)

١١

أدوات الشرط : (إذا - ١٩ ، إذا ما - ٧ ،
مق - ١ ، إن - ١)

٢٨

أدوات الجزم : (لم - ٢ ، لما ٣ ،
لا الناهية - ٢)

٦

التركيد : (كل - ١ ، نون التوكيد - ٢)
أدوات النصب : (أن - ٦ ، حتى - ١)

٣

٧

الاستفهام : (أي ٢ ، هل - ٢ ، متى - ٢ ، الهمزة - ١ ، كيف - ١ ،
ماذا - ١)

أما مقارنة الأسماء بالأفعال فقد تبين أن ٧٠٪ من ألفاظ
القصيدة تنحاز إلى جانب الأسماء .

الإيقاع :-

مقطع ذو حركة قصيرة (الفتحة) ٣٧٥
مقطع قصير (الكسرة) : ١٥٩
مقطع قصير (الضمة) : ١٢١
المقطع ذو الحركة الطويلة (ألف المد) : ٦٩٢
المقطع ذو الحركة الطويلة (ألف واو المد) : ١٣٧
المقطع ذو الحركة الطويلة (ياء المد) : ١٣٤

والأبيات التالية تبين الطريقة المتبعة في التحليل ، التي يمكن أن
يقيس القارئ عليها :

وَأَعْرَضْتُ الْبَنَاتُ وَأَفْخَرْتُ
مَائِبَابَ بَابِي مُضْبِبِنَا
أَبَا جُنْدٍ فَلَا تَمَجِّلْ عَلَيْنَا
وَأَسْهَلْنَا نُخْبِرُكَ الْبَحِينَا
بِأَنَا نُسِرُهُ الرِّبَابُ بِبُضْأ
وَنُضْبِرُكُمْ خُرّاً قَدْ زَوِينَا
وَأَبَامَ لَنَا وَقُمْ طَوَالِ
خَضِينَا أَلَيْكَ يَهَا أَنْ نَبِينَا

فالحركات القصيرة : الفتحة ٣٣ ، الكسرة ١٢ ، الضمة ٦ .

والحركات الطويلة : الألف ١٧ ، الياء ٧ .

إن اختلاف الروايات ، ابتداء من ابن النحاس فالقرشي فابن الأنباري فالزوزني فالتبريزي ، جعل تحديد رواية بعضها للمعلقة أمراً صعباً ، ونحن نلحظ لقول قائل : إن رواية ماستمعة من هذه أو تلك^(١٦) ، فإن هذه الدراسة تنتظر إلى الروايات جميعاً بمنظار واحد ، حتى تؤدي النتائج — بعد ذلك — إلى صورة تقريبية لأصل معين للمطولة .

ويبدو أن دراسة السيدة بيتسون والاطراد البنيوي في الشعر^(١٧) ، التي لم تدرس عمرو بن كلثوم ، تقدم إضاءات قوية في طريقة تحليل الشعر ، بما يعمد في حل معضلة الشعر القديم ، ولا سيما المعلقات . وبالمثل فإن دراسة أبو ديب عن امرئ القيس وليد^(١٨) تدعم الاتجاه نحو محاولة إيجاد وحدة عضوية للمعلقتين . وإلى جانب ذلك فإن تحليلات زوطر لمعلقة امرئ القيس ، واعتقاده على البرجة في جهاز الحاسب الآلي ، تكشف عن طريقة جديدة في معالجة القوالب الصياغية^(١٩) .

وهذه الدراسة تقوم على التحليل الصياغي البنيوي ، وهي مستفيدة شيئاً من علم الصوتيات وينبج في تعرف لغة الشاعر وطريقة تركيبه للشعر ، فهي دراسة نصية توثيقية .

ب - مناسبة القصيدة :

جاء في الشعر والشعراء لابن قتيبة : أن عمرو بن هند قال ذات يوم لندعائه : هل تعلمون أن أحداً من العرب تأنف أمه من خنعة أمي ؟ فقالوا : نعم ، عمرو بن كلثوم ، قال : ولم ذلك ؟ قالوا : لأن أباهم مهلهل بن ربيعة ، وعصها كليب والثل أمز العرب ، ويعلمها كلثوم بن مالك بن عتاب أفرس العرب . وأبها عمرو بن كلثوم سيد من هوته . فأرسل عمرو بن هند إلى عمرو بن كلثوم يستزيه ويسأله أن يزيّر أمه أمه ، فأقبل عمرو بن كلثوم من الجزيرة إلى الحيرة في جماعة من تغلب ، وأقبلت ليل بنت مهلهل في ظعن من بني تغلب ، وأمر عمرو بن هند برؤاه فحضر بها بين الحيرة والغرات ، وأرسل إلى وجوه مملكته فحضرُوا ، وأتاه عمرو بن كلثوم في وجوه بني تغلب ، فدخل عمرو بن كلثوم على عمرو بن هند في رواه ، ودخلت ليل بنت مهلهل أم عمرو بن كلثوم على هند في قبة في جانب الرواق

وقد كان أمر عمرو بن هند أنه أن تُنحى الخدم إذا دعا بالطرف ، وتستخدم ليل ، فدعا عمرو بن هند بمائدة فنصبها ، فأكَلُوا ، ثم دعا بالطرف فقالت هند : يا ليل ناوليني ذلك الطبق ! فقالت ليل : لظم صاحبة الحاجة إلى حاجتها ، فأعدت عليها وأخت ، فصاحت ليل : واذا ! يا تغلب ! فسمعها عمرو بن كلثوم فثار الدم في وجهه ، ونظر إلى عمرو بن هند ، فعرف الشر في وجهه ، فقام إلى سيف لعمرو بن هند معلق بالرواق وليس هناك سيف غيره ، فحضر به رأس عمرو بن هند حتى قتله ، ونادى في بني تغلب ، فانتهبوا جميع ما في الرواق ، وساقوا نجايبه ، وساروا نحو الجزيرة^(٢٠) .

ويبدو هذا التعليل غير مقنع ، لأن ملكاً جباراً مثل عمرو بن هند يقتل في الحلاء ، ويتهب عياله رجالاً قبيلة مشهورون بالفتك والعدوان ، وهو يضرهم شراً ثم لا يأخذ احتياطه لرد أي هجوم مرتقب ، ولا يدلع عن نفسه الأذى . لقد كان من المتوقع أن يعد للأمر عدته ، وأن يستعد لما يجبه المستقبل ، وهو واقع لا يتناقص مع شخصية عمرو بن هند . وربما دلح إلى مثل ذلك قول عمرو بن كلثوم كما روى ابن قتيبة نفسه :

يَا سَيِّدِي عَمْرُو بْنَ كَلْثُومِ
تُطِيعُ بِنَا الْوُفَاةَ وَتُزْفِرُنَا
تَهْلِكُنَا وَتُؤْهِدُنَا وَتُؤْهِدُنَا
نَقِي كُنَا لَأَمْسِكَ تُفْقِدُنَا

فقله : لأمك يعني أمه ليل . وإذا نظرنا إلى الواقعة من ناحية أخرى فإن (لأمك) هذه تعني جهازاً الخضر والذلة بشكل عام ، خير مرتبطة بامرأة معينة ، ولذلك نستبعد أن تكون رواية الحادثة صحيحة .

ولعل ما يرجح عدم قبول رأي ابن قتيبة أن المرزبان يجعل سبب الحادثة مشادة كلامية بين عمرو بن كلثوم وعمرو بن هند ، ثم تدخل الحادثة بن حلزة ، وميل عمرو بن هند للأخير^(٢١) ، ولم يذكر شيئاً مما رواه ابن قتيبة .

أما وجهة النظر التي قال بها صاحب « المناقب المزبدية » ، وذلك أن ابن كلثوم لا يمكن أن يقول الجزء التهديد في حضرة ابن هند^(٢٢) ، فيبدو غير صحيح ، فالمعلقة — باستثناء مطلع الأحمر والنسب — تحمل تهديداً ووعيداً جد جادين :

تَهْلِكُنَا وَتُؤْهِدُنَا وَتُؤْهِدُنَا
نَقِي كُنَا لَأَمْسِكَ تُفْقِدُنَا

وهذا يعني أنه لم يقل هذا المقطع بعد قتله عمراً بل قاله وعمرو حي . وليس في المعلقة كلها إشارة إلى أنه قتله حقاً . وإذا لاحظنا كاف الخطاب والنداء فإن المقصود بها عمرو ، في مثل قوله :

فَلْيَنْ قَتَلْنَا يَا عَمْرُو أَصْبَتْ
قَلَّ الْأَعْدَاءُ فَبُكَتْ أَنْ تَلْبَسَا

وتاء المخاطب في مثل قوله :

وَقَلَّ حَتَلْتُ فِي جُفْمِ بَنِي بَخْمَرِ
بَنَفْعَرِ فِي غَطُوبِ الْأَوْهِنَا

أو في هذا الجمع بين الفاعل المخاطب « أنت » ، والمفعول به « كاف الخطاب » ، بالإضمار إلى النداء في مطلع البيت :

يَا سَيِّدِي فَلَا تَمُجِّلْ عَلَيْنَا
وَأَتَهَلْنَا نُخْبِرُكَ الْهَيْهِنَا

قله إليه ، وأنه كان أنشد القصيدة في حال حياته وملكه ، وهي مقصورة على الانتصار لا غير ، حتى انتهى إلى قوله :

لَكُنَّا الْأَيَّامِينَ إِذَا الْفَتَنُ
وَكُنَّا الْأَيَّامِينَ بَنُو أَيْمَنَ
نَضَلُّوا ضَلَّةً بَيْنَ نَفْسِهِمْ
وَضَلُّوا ضَلَّةً بَيْنَ نَفْسِهِمْ
نَبُتُوا بِالْهَبِّ وَالْهَبِّ
وَأَبْنَا بِالْمُلْكِ مَضْلِبِينَ

فقال له : ما زلت منصفاً في شعرك حتى استأثرت على بني أبيك باليمن دون الشمال ، وبأسار الملوك دون السبايا والذهب ، ولعل الصحيح ما قالوا في هذا الوجه (٢٢) . ولما تقديري أن هذا القول غير صحيح ، لأن أبيات الغمز والطعن ظاهر أنها موجهة إلى عمرو ابن هند في حال حياته وملكه كما مر ، كما أنه من الواضح جداً أن الرجل الذي تمرد على توجيه التوبيخ واللوم إلى عمرو في حضرته ، هو الرجل الذي كان قادراً على أن يقف ويفخر أمام الملك في الجزء الأخرى من القصيدة قائلاً :

إِذَا مَا أَلَكْتُ نَمَّ النَّفْسُ خَنَفًا
أَيْمَنًا أَنْ تُهَرَّ أَتَمَّتْ بَيْنَا
لَنَا الثُّلُبُ وَتَنَزَّ الْأَخْيَرُ عَلَيْهَا
وَتُبْكُرُ جِئْتُ نَبْشُ لَهْرِي

فالجزء الأخرى ليس أقل حدة من جزء الغمز والطعن ، إنه هو عين التهديد والوعيد بشن حرب شاملة على الملك وأنصاره البكرين :

نَلَاكَ الْبَرَّ حَقَّ فَطَلَّ عَنَا
وَتَحْنُ الْبُخْرُ قَلَاةً نَبِينَا

ويحده لنا بذلك أن المعلقة كتلة واحدة ونفس واحد ، وذات موقف واحد لا ترده فيه ولا مهادنة . إنه إعلان كلمة يراها صاحبها حقاً ، ويدافع عنها من موقف القوة والإصرار .

(ج) ملاحظات حول ترتيب أبيات القصيدة :

إنه لشيء طبعي أن يختلف عند أبيات القصيدة من رواية إلى أخرى ، نظراً لأن شعر ما قبل الإسلام قد انتقل إلينا بواسطة الذاكرة . ولكن التشابه القريب في الروايات يدل على أن أصلاً ما كان موجوداً . وقد حدث أن تقدمت أو تأخرت أو حذفت بعض الأبيات . كذلك فإن الشاعر قد قل القصيدة في عملية نظم محددة ، إلا أن الجمهور المستمع أو جمهور الرواة هم الذين أحدثوا فيها ذلك التغيير . ويبدو من قراءة مختلف روايات القصيدة أن

بدأ لنا أن عمرو بن كلثوم كان يواجه عمرو بن هند وجهاً لوجه ، ويوجه إليه التوبيخ واللوم ، دون مهالة أو خوف . لقد وقف وسط الملا يعلن نصيبه - لأن عمرو بن هند اتخذ الموقف للملل في قوله :

يَلَى نَهْيَهُ عَمْرُو بْنُ هِنْدٍ
تَطْبَعُ بِنَا السُّؤْلَةُ وَتَرْفَعُ

لقد وقف عمرو بن هند موقفاً مناصراً لخصومهم الألداء ، بكر ، حل نحو أكثر حقيقة عمرو بن كلثوم فواجههم بقوله :
لَا تَخْلُصُوا بِنَا وَبَنِيكُمْ
فَتَلْبَسُ بَكْرُ بْنُ هِنْدٍ

وليس شريفاً أن يقف زعيم قبيلة تغلب هذا الموقف الجسور (وقبيلة تغلب هي التي قبل عنها : « لو أبطل الإسلام لأكلت تغلب النفس » (٢٣)) ، فهو يمثل قبيلة التي يعتز باستقلالها وحرمتها ، كما في قوله :

نَفَى نَفْسُهُ لِرَبِيعِنَا بِخَبَلٍ
نَجَلُ الْخَبَلِ أَوْ نَهْصِرُ الْفَرَسِ

وهكذا كان موقفهم الحق من عمرو بن هند ، فقد سفك دمه على يد تغلب .

ونخلص من كل ذلك إلى أن القصيدة قبلت بحضرة عمرو بن هند ، ونرجح أن الشاعر قد ارتحلها ارتحالاً كما يطق على ذلك أغلب الرواة ، وكما يوحى بذلك للناس في القصيدة كلها . أما كيف قتل عمرو بن كلثوم عمرو بن هند ، فيبدو أن عمرو بن كلثوم هو الذي خطط للانتقام من عمرو بن هند ، وليس الأمر كما قيل من أن عمرو بن هند هو الذي طلب من أمه أن تذل ليل لم عمرو بن كلثوم . لقد أضمر عمرو بن كلثوم شراً لعمرو بن هند (٢٤) ، ولابد أن عمرو ابن هند كان في إحدى رحلاته خارج قصره وملكه في الحيرة ، ولم يشغل الأمر حذره ، فهجمت عليه تغلب وقطعه ، وانتهت روايته . ولو كان عمرو بن هند يريد القدر بعمرو بن كلثوم لاقتل الأمر حيطه ، وجاءه بجنوده وأهوائه ، وأحكم تدبيره بحيث يتقدم منه دون أن يعرض نفسه للأذى . ولهذا فنحن نقول : كما تسأل صاحب اللقائبة للزهدية في سخرية واضحة فقال :

وأفلم يكن لهذا الملك من مواليه وحشمه وجلسائه وجنده وعنده المحيطين به ، المحذرين بسراجه ، من يدبغ عنه رجلاً واحداً ، ويكف يده ، أو يعالجه حين قلعه فيقلته به ، أو يمنع الفرسان الذين معه من التهب والسبي بعد القتل (٢٥) .

ومن ناحية أخرى فإن قول صاحب اللقائبة المزبودة :

وقال بعض الرواة : إن هذه الأبيات وأمثالها مما فيه غمزة وطعن على عمرو بن هند ألحقها عمرو بن كلثوم في القصيدة بعد

روایۃ ابن النحاس ہی الأفضل ، کیا بتضح ایضا من الإشارات التي بدلی بها أنه اعتمد علی الحسن بن کيسان (ت ۲۲۸ هـ) . ولعل التبریزی (ت سنة ۵۰۲ هـ) اعتمد علی ابن النحاس أو ابن کيسان ، لأن هناك تشابها بين تعليقاته وتعليقات الأول . أما رواية الجهمرة لأبي زيد القرشي فتصيف بعض الآيات التي لا توجد في الروایتين السابقتين ، ولكنها علی العموم تظل في الإطار العام للمعلقة . وعلی الرغم من أن رواية الزوزنی (ت ۴۸۶ هـ) تتفق مع الروایتين الأوليين والرواية الثالثة في بعض الوجوه ، إلا أنها تعد من أردأ الروایات ، لما فيها من التخلیط . ولعله اقتضى في ذلك أثر القرشي . ومهما يكن الأمر فربما كانت القصيدة أطول مما هي علیہ ، حيث نجد طبعه جونسون تصيف آياتاً لا توجد في جميع الروایات المتداولة لدينا . ولكن ذلك لا يسمح لنا بالاعتقاد بأن المعلقة كانت أكثر من ألف بيت (۲۳) ؛ لأن طبيعة المعلقات والنظم لا تسمحان بذلك . والأرجح أنها في حدود عدد آيات المعلقة ، أي مائة ونيفاً علی أقصى احتمال . وهذا ما يؤكد قول أبي عمرو بن العلاء : « غير أن الناس افتعلوا علیہ أشعاراً نسبوها إليه . وإلى الآن لولا ما افتخر به في قصيدته ، وما ذكر من حروبهم ما قالها » (۲۴) . وهذا يعني أن المعلقة تظل في حدود الفخر والحماة ، وما يتعلق بذلك من ذكر للأجداد والانتصارات . ومن المتوقع ألا يخرج كل ذلك عن الحدود التي دار فيها شعراء الجاهلية جميعاً .

وتريد الدراسة هنا أن تطرح فرضية مغايرة لكل الفرضيات التي قبلت من قبل عن الأدب الشفوي وتمدد رواياته . تلکم می آن القصيدة الشعرية ذات الطابع الارتجالی ، كقصيدة عمرو هذه ، إنما تقال مرة واحدة ، أي أن ناظمها لم يعالجها مرات ومرات ، لم يحرف فيها بعد قولها للمرة الأولى ، وإذا أصاف إليها شاعرها شيئاً تظل تلك الإضافة في حدود المسار الأول ، علی أن يكون الزمن الفاصل بين أجزاءها يسيراً جداً . إنني أرى أن أي جزء من القصيدة يظل قالها ثابتاً في ذهن ناظمه ، ينسج علی منواله ، ويخضع لإيقاعاته وسلطانہ ، كما أن لدينا واقعا قويا يطلع إلى القول بالعدد المحدود من الآيات كما في قصيدة عمرو هذه ، وبأنها كانت ذات رواية واحدة لا تتغير . فانطلاقاً من هذه الفرضية ، ومن النتائج التي سيحاول هذا البحث التحقق منها ، نقول : إن عمراً لم يكن باستطاعته أن ينشد القصيدة كاملة في سوق عكاظ إلا (۲۵) وقد أصبحت مطبوعة في ذهنه ، يرددها ويميدها محافظاً علیها ، لأنها لغته وروحه ؛ فلم يكن لدى الشاعر الشفوي القدرة علی توليد المترادفات والتلاعب بالألفاظ ؛ إنه إنما يتحدث بلفظ وأفكار واحدة ، تعبر عن شخصيته الفردية ، ثم شخصية الجماعة اللغوية التي يجيأ بين ظهرانيها .

(۳) التحليل :

لا نجد في دراسات الشعر الجاهل دراسة قد حاولت من قبل أن تحقق أصل قصيدة جاهلية معتمدة علی نمط لغوي صرف ، مستنبط

من واقع القصيدة نفسها . ومن ثم فإن هذه الدراسة حين تحاول هذا الأمر ، فهي إنما تطرح منهاجاً يوظف - لأول مرة - الفكرة اللغوية في ميدان البحث العلمي المختص بالدراسات العربية القديمة . وإذا كانت دراسة أبو ديب عن معلق ليبد وأمریہ القيس تتخذ المنهج النبوي فلها دراسة ظلت في حدود المشاهدة والتقريب ، وكانت تستحل في أغلب الأحيان . أما هنا فستعتمد الدراسة علی وقائع ثابتة وملموسة ، تقرب استنتاجاتنا من المنطق العلمي الجليل ، وتباعد عن ابتسار النتائج واللاجدوى .

كذلك فإن هذه الدراسة تختلف عن دراسة النوي (۲۶) ؛ فدراسة النوي شخصية علیها طابع الذاتية ، علی الرغم من استفادة هذا البحث من معطيات آراء النوي . ومن هنا كان الاعتقاد علی ما نقوله المعلقة نفسها من داخلها ، وليست الفراضات عاطفية مريضة مجرولة من خارج النص .

وسيكون اعتقادنا كبيراً علی دراسة تولدكه في كتابه «لمس معلقات» ، حيث جمع عدداً كبيراً من الألفاظ المختلفة لرواية آيات القصيدة ، وذلك إلى جانب الاعتقاد علی مصادر أخرى متى احتجنا إلى ذلك . ونجيباً للتكرار ، فسوف نتخذ بعض الرموز للدلالة علی المراجع التي ترد في صلب البحث ، وهي :

• روايات المعلقة والرموز المستخدمة لها في التحليل

(ت) كتاب شرح القصائد العشر ، للتبریزی .

(ن) Th. Nöldeke, Fünf Möallaqat.

(ز) الزوزنی ، شرح القصائد السبع .

(س) النحاس ، شرح القصائد التسع المشهورات .

(ب) ابن الأنباري ، شرح القصائد السبع .

(ج) القرشي ، جهمرة أشعار العرب .

(ق) ابن فارس ، معجم مقاييس اللغة .

(ل) ابن منظور - اللسان .

وقائل أخيراً أن نصل إلى الرواية التي يمكن أن تعد هي الأصل للمعلقة ، وبذلك نسهم في دفع حركة النقد القديم ، وإلى تقرب فهمنا لقضاياها تظل شائكة فيه .

ويجب أن ننبه قبل الشروع في التحليل إلى أن طرحنا لفكرة أصل الرواية ليس غريباً عن مجال الدراسات العربية ؛ فكثيراً ما نرى القدماء يرددون في مؤلفاتهم تعبيرات مثل :

صواب إنشاده (ل : «برقع» ، «خرص» ، «زبرق»)

الرواية الصحيحة (ل : «أول» ، «ورق»)

الرواية المعروفة (ل : «عزق» ، «نجا»)

الصحيح في رواية (كذا) (ل : «نحاء»)

المشهور في الرواية (ل : «درجم»)

أحسن الروایتين (ل : «جندل»)

والأمر الآخر هو أننا إذ نؤكد أهمية الدراسة اللغوية البنيوية ، فإننا قد نعمد إلى جوانب أخرى بلاغية ونحوية وتعبيرية بل تاريخية إن أخرج الأمر لمعادلة الفكرة الرئيسية ؛ إذ إن الجمع بين هذه المداخلات سوف يقدم الجدل حول الموضوع ويغير جوانبه .

١ - ضَبَنْتُ الْكَلِمَ قَبْلَ أَنْ تُعْرَفَ
وَكُنَ الْكَلِمُ قَبْرًا تَبِينَا
ضَبَنْتُ (ن ٢١)

تبدو الرواية الأولى أكثر تناسباً من الثانية ، لأن حرف (الدال) حرف انفجاري ، وهو حرف انفجاري مجهور ، فإذا أخذنا الحرفين التاليين للصاد في الكلمتين سجد أن الأولى (د د) ، أما الثانية (بن) . ومع أن (الباء) حرف انفجاري مجهور أيضاً فإن التناسق والتناسب بين (الدالين) أقوى من (الباء والنون) ، بالإضافة إلى (الصاد) الحرف المهموس المفخم . أيضاً ، و (التاء) الحرف الانفجاري المهموس . تحقق جو واحد تشعب فيه القوة والفخامة . وهكذا يصبح مركز (النون) ضعيفاً ويقوى مركز (الدال) . ومن ثم تصبح (صددت) هي الأصل والتحرير (صبت) . مع ملاحظة أن الصد يحمل روح المنوان والتعدي وليس كذلك الصبن أي الصرف .

٢ - تَجَوَّرَ بِإِذْنِ الْبَهَاءِ عَنْ قَبْرَةٍ
إِذَا مَا ذَاتُهَا حَقَّ يَتَبَيَّنَا
بِذْنِ الْبَهَاءِ (س ٦١٦ / ٧٧٤)

تجمع كل الروايات على (ذى) لها هذا رواية ابن النحاس الثانية . ويرجع هذا الإجماع أن الرواية الثانية هي التي دخلها التحريف ؛ بل إن المعنى نفسه يقدم هذا الاتجاه ؛ لأننا لا نعرف عائد الضمير (به) ، في حين أن (ذى) واضحة لا تحتاج إلى تأويل . وطابع القصيدة الواضح والمباشرة ؛ فبدل كل ذلك على أن (ذى) هي الأصل ، و (به) تحريف لها .

٣ - قَبِي نَسْأَلُكَ مَلْ أَخَذْتُ صَرَمًا
بِؤْذُكَ الْبَيْنِ أَمْ حَسْبُ الْأَيْسَا
٢ - وَصَلًا (ت ١١٠)

(صرما) . ولعل معنى (وصلا) يتناقض مع المعنى الذي يريده الشاعر . (وصلا) تعني « إقامة العلاقة » ، وهو بالطبع بعيد عن معنى القطيعة في العلاقة ، وهو ما أراده الشاعر .

٤ - تُرَبِّكَ إِذَا فَخَلْتُ عَلَى غَلَا
وَقَدْ أَيْنَتْ حَيُونُ الْخَالِجِيْنَا

إِذَا / وَقَدْ (س ٦٢٠) .

يتبين من قراءة المعلقة أن الشاعر يبدى ميلا نحو استعمال (إذا) ، وهو ميل أقوى من استعماله (وقد) في مثل قوله :

وَيَحْنُ إِذَا صَنَدَ الْحَى حُرْتُ
عَلَى الْأَحْصَاءِ تَنْحُ مَنْ يَلِينَا
وقوله :

إِذَا نَاعَى بِالْإِسْنَابِ حَسَى
مِنْ الْقَوْلِ الْفَنَاءِ أَنْ يَكُونَا
وقوله :

إِذَا فَضَّ الشُّفَا بِهَا الْفَسَاثُ
وَوَلَّيْنَهُمْ حَقْوَزَةً رُسُونَا

وأما المعنى فإنه مع (إذا) أقوى منه مع (قد) ؛ لأن (إذا) ههنا ظرفية زمانية ، والظرف وهاء الحال ، وقد اشتمل على (وقد) التي تحمل عملها . ثم جاء الحال في الشطر الثال (وقد آمنت . .) . أما (قد) هذه الثانية فلا تعدو تأكيداً وتقوية ، وتكراراً هنا يضعف من حس التأكيد على الذات ، وهو الحس الذي ترتفع فيه (أنا الشاعر) مندرجة في (النحن) ، متضخمة تضخما كله صعوبة ودوى . وهذا الدور أمر لا تقدر (قد) على القيام به .

٥ - بِزَاغِي عَيْطَلٍ أَقْنَاءَ بَغْرِ
جَبَانِ الْكُونِ لَمْ تَقْرَأْ جَبِينَا

١ - لَمْ تَحْمِلْ ٢ - تَرَبَّعْتَ الْأَجَارُغَ وَالْقُونَا

(س ٦٢٠ ، ٧٨٢)

تبدو الرواية الثانية متطابقة مع القصيدة التي يغلب عليها الاتجاه نحو تعميم (الفجعة) والمقطع المقترح - ويقال اتجاهها نحو الكسرة ، مع أن المعنى متوافق معها ، أي : العذرية واللون الأبيض ؛ وهو معنى ينسجم مع معنى الشطر الثال وفكرة البيت جمعه . ويقال القول نفسه عن (تقرأ) و (تحمل) ، حيث تتجه المعلقة إلى تغليب (القاف) وليس (الحاء) . والبون بين الاثنين جد واسع ؛ فالقاف حرف لهوى مفخم مهموس ، وهو من الأحرف الصعبة في النطق ، يشبه فخامة المعلقة .

وفي الرواية الرابعة يغلب الخيال والتصوير لحركة الناقة الفنية . وفي الرواية التي تجمع على (تقرأ) ينقل الصورة كما هي دون إحمال للخيال والبن ، ويتجه نحو تقوية المعنى اللفظي في شطره الأول ، وليس في القصيدة كلها تصويري كما ؛ حتى إن يوسف اليوسف يعجب من الشاعر فيقول : « شعر وكأن عمرو بن كلثوم يصور بقرة لا امرأة » (٣٧) . وإذن ، فإن هذه الرواية الأخيرة أقل توافقاً مع بقية الروايات ومع الإطار العام الذي جاءت فيه القصيدة نفسها .

٦- وَنَسَقَ لَنُفْبِ لَانَتْ وَكَالَتْ
وَوَائِلُهَا نَفْوَةٌ بِمَا وَلِينَا
لَانَتْ / سَمَقَتْ (ن ٢١)

وتبين حركة القصيدة أن الحركة الطويلة لها الغلبة والسيادة دون المقاطع القصيرة . ف (سمقت) هي الكلمة الوحيدة التي ترد فيها فعلا أو اسما وقد اقترنت فيهما (القاف) - (الميم) ، في حين أن القاف كثيرا ما تقترن به (اللام) و (النون) . وإن أفضلية (لانت) لا تقتصر على احتوائها على المقطع المفتوح (لا) وحده ، بل لاستعمالها كذلك على (اللام والنون) ، على نحو يزيد القول إن الألفاظ عند الشاعر من ذوات (اللام والنون) . ثم إن (سمقت) لا تخلو من حسن خيال تصويري ، أما (لانت) فهي تسير في مجرى النفس التي تنصب فيه (طالت) . فالحركة الإيقاعية للكلمتين واحدة (لا = طا / نت = لت) وهي غير حركة (سب) ، وهي كذلك خالية من الخيال التصويري الذي تبعه .

٧- وَنَسَارِقِي بِلَاطٍ أَوْ رُخَامٍ
بِمَنْ خَفَلَتْ خَلْبَهُمَا رَنِينَا

وَمَالِيقِي (س ٧٨٨) ، (ج ٣٩٤) بِلَاطٍ / بَلْتَبِ (ز ١٢١) (ج ٣٩٤) .

لعل الشاعر وقد أخذ بفكرة «البيات» كما هو الحال في هجان اللون ، راح يعطى تشبيها للعنف ، ولكن الشطر الثاني «يرن» خشاش ... يصرف الذهن إلى حركة السيفان وليس العنف ، وهو أمر منطقي تماما ، لأن «يرن» ... رنينا ، صوت يسمع عندما تتحرك المرأة بقدميها وليس يعنفها ، كما تحدث اللفظة «خشاش» صوتا يتوقع أن يصدر من حل في السيفان وليس في العنف (سالفى) . ومن المألوف الشائع في الشعر القديم وصف حركة الحل في الساقين . وهذا عامل آخر يجعل رواية «سارقي» أقرب إلى الصحة من غيرها ، كما قال الأضنى :

نَنْسُقُ لِلْعَلَى وَنَوَاسِإُ إِذْ انْضَرَّتْ
كَمَا انْضَرَّتْ بِرِيحٍ جَنُوقِي رُجُلُ (٣٨)

ولا نجد رواية بديلا عن (رخام) سوى أنها أحيانا قد تسبق (بلاط) ، فتأت (رخام أو بلاط) .

ولم يرد البيت عند التبريزي ولا ابن الأنباري ، كما لم يشر إليه نولدكه في تحقيقه ، وأورده ابن النحاس في روايته الثانية للقصيدة ، في حين أنه لم يورده في روايته الأولى ، وقال (س ٧٨٧ / ٧٨٨) :

البلاط : ألجس ، شبه ساقيهما بساريتين من جص . وقد وردت «بلط» في الجمهرة والزوزن واللسان الذي يقول : (ل) : بلطط) :

«البلط شيء يشبه الرخام ، إلا أن الرخام أهدس منه وأرعى» . وإذا علمنا أنه يجيد (الألف) وليس (الفتحة) ، ونائبير الكلمتين «رخام» و «خشاش» الصوري من أجل ذلك ، ازداد اقتناعنا بأن لفظة (بلاط) وليست (بلطط) هي الأصل . ويؤيد هذا معنى البلاط ، وهو ألجس مادة البناء المعروفة في ذلك الزمان . وقد أدى الرخام المعنى الذي قال به صاحب اللسان .

ولتأكيد أن البلاط وليس البلطط هو الذي كان مستخدما ، استعماله كثيرا في الشعر ، من مثل قول أبي دواد الإهلي في الساطرون :

وَلَقَدْ كُنَّا فِي كَنْفِيبِ خُفِي
وَبِلَاطٍ بِلَاطٍ بِالْأَجْرُونِ (٣٩)
وقد يعضد ما ذهبنا إليه تأكيد الزبيدي بأن الرواية المشهورة هي : «وسارقي بلاط» (٣٠) .

٨- وَرَاجِمَتْ الصَّبَا وَافْتَقَتْ كَا
رَأَيْتُ خُمُوقَا أَصْلًا حُسْبِنَا
فَلَا تَرْتُ الصَّبَا (ن ٢١)

تحل رواية حل أخرى في غالب الأحيان ، ولذا فمن الصعب إبداء اختيار لإحدهما ، ولكن يلاحظ أن الشاعر يظهر رغبة في اختيار الحرف (الجيم) بدلا من الحرف (الذال) . وهل الرخم من أن الحرف (الكاف) من الحروف الحكيمة قريبة المخرج من القاف لأن في المأثور الشعرى استعمالا مشابها ، مثل قول جرير :

رَاجِمَتْ يَمْنُ سُلُومِي صَبَابُ
وَعَرَلْتُ رَمَمَ نَسْأَلِي أَهْجَانِي (٣١)

فالمد في (راجمت) أنسب في انطلاق الذكري وهيجانها من المقطع المخلق (تذكرت) .

٩- وَنَسِبُ نَفْنَمُ لَدِ نَوُجُوقِ
بِنَاجِ الْمَلِكِ يَلُوسِ الْمُخَجَرِينَا
(سب س ٧٩٣) .

لقد قال في البيتين السابقين عليه :
بِأَنَا نَوُوقِ الرَّأْيِي بِبِأ
وَنُضْبُوقِي خُمُوقَا لَدِ زَوِينَا
وَأَلَامِ لَنَا وَقَمِ جَوَالِ
عَصِينَا الْمَلِكِ يَمِينَا أَنْ نَبِينَا

فَلَمَّ أَحَادِ (الباء) هنا ولم يعد في (وليام) ، علما بأن (الواو) فيهما هي (واو رب) .

ولو كانت (الباء) حقا هي الأولى لديه لأحدهما هنا ، ولكنه لم

استخدامهما بشكل واسع . وفيها كذلك « التثنية » في العروض ، وهو أكثر تحقفا له من السكون ، وأكثر ما يكون ذلك بوجه خاص عند الحرف (الدال) .

يفعل . وهذا يدل على أن الحرف (الواو) هو الذي له : المكانة البارزة ، كما هي الحال في سائر المعلقة ، سواء كان حرف عطف أو واو رب (حرف جر) .

١٣ - نُظَاهِرُنْ مَا تَرَاهِي النَّاسُ خُنَا
وَنُضْرِبُ بِالسُّيُوفِ إِذَا خُيِبْنَا
تَجَالُدُ (س ٦٣٧)
النَّاسُ (ز ١٢٤) .
الْقَوْمُ (س ٦٣٧) .
الْصَّفِّ (ت ١١٤) .

١٠ - تَرَكْنَا الْخَيْلَ حَاجِفَةً عَلَيْهِ
مُفَلَّتْ أَمْنُهَا صُفُوفُنَا
حَاجِفَةٌ / حَاطِفَةٌ (ن ٢٢)

نجد هذه الصورة شائعة في الشعر القديم ، فهذا المهلهل يقول :

تَرَكْنَا الْخَيْلَ حَاجِفَةً عَلَيْهِمْ
كَأَنَّ الْخَيْلَ تَدْخُلُ فِي خَيْبٍ (٣٢)

وهذا عنتره يقول :
تَرَكْتُ الطَّيْرَ حَاجِفَةً عَلَيْهِ
كَأَنَّ تَهْدَى إِلَى الْعُرْسِ الْبُيُوتِ (٣٣)

بل هذا عمرو نفسه يقول :
تَرَكْتُ الطَّيْرَ حَاجِفَةً عَلَيْهِ
كَأَنَّ خَطَفَ النُّسَاءِ عَلَى فُؤَادٍ (٣٤)

إن كلمة « نجالد » لا تستعمل عادة للطعن بالرمح بل بالسيف ، في حين أنهم يستعملون كثيرا الفعل « نضرب » ، كما فعل في الشطر الثاني . ولهذا فإن نظاهن هي الأكثر صحة . وتدعم الرواية « نضرب » هذه رواية « نظاهن » بدلا من « نجالد » . أما « نجالد » فربما تغيرت بعد ذلك حين وقع الرواية في عدم التمييز بين وظيفتي الفعلين . وقد جر إلى ذلك كون (الجهم) حرفا لثوبا حنكها أيضا . وإذا أضفنا إلى كل ذلك أنه من المعتاد أن تبدأ الحرب أولا بالطعن بالرمح ، كما أكد الشاعر ذلك ، ثم ينتقلون إلى المرحلة الثانية وهي الالتحام بالسيف ، نأكد لنا صحة الرواية الأولى من دون أدنى ريب ، لأن الشطر الثاني واضح في الدلالة على ذلك ، والشطر الأول لا يجتمل إلا المراماة بالرمح قبل التلاحم .

إن الرواية « حاكفة » أفضل من « حاطفة » ، ثم إن « حاكفة » تعطى دلالة استدامة الحدث واستمراره مع الإحاطة بالقوة والشمول ، أما « حاطفة » فتعطى دلالة (الرجعة) ، وليس لها من نفس الاستدامة قوة « حاكفة » . ويدل على ذلك توأمة الشواهد .

١١ - وَلَيْدُ عُرْتُ بِلَابِ الْحَيِّ بِنَا
وَفَلَيْتُنَا قَنَادَةً مِّنْ بَلِينَا
٢ - بِلَابُ الْجَيْنِ (ن ٢٢)

أما الروايات (الناس) (القوم) (الصف) فلعل أقربها لموقف المعلقة العام رواية الناس ، عندما أراد الشاعر التعميم بما يتوافق مع التخطيط للمعلقة العام ، من أجل إظهار تفوقهم واستعلاهم على الناس أجمعين ، كقولهم :

إِذَا نَالَكُ نَمَّ النَّاسُ خُنَا
أَبْنَا أَنْ تُعْرَ الْخُنُفَ بِنَا

لقد عادت كلمة « حي » إلى الظهور مرة أخرى ، وهي عوذة لها دلالتها في قاموس الشاعر . ومن ناحية أخرى فإن كلمة « الجن » تدعو إلى المبالغة في المجال ، وهو أمر لا يظهر أثره في معلقته المطولة ، كما تظهر آثار العفوية والتفريية ، واستخلاص مادة التصوير من مصادر قريبة مباشرة ، إضافة إلى ذلك ، فإن تعبير نسبة المهير إلى الكلاب هي الشائعة في هذا المجال ، كما سنوضح لاحقا .

أما رواية (القوم) فلا تؤدي إلى ذلك التعميم المراد إظهاره ، لاشتغال الناس على أقوام كثيرة ، وكذلك رواية « الصف » ، فهي أقل اتساعا من « القوم » ، لأنها أكثر تحديدا وتقييدا . وأين ذلك كله من تلك المبالغة التي ليس وراءها مبالغة :

إِذَا بَلَغَ الضُّبُّ لَنَا إِطَامَا
تَجَرُّ لَهْ الْجَنَابِرُ شَاجِدِينَا
١٤ - تَمَّانُ جَانِمِ الْإِبْطَالِ بِبِنَا
وَمُتَوَى بِالْأَسَاجِرِ نَسْرَبِينَا
تَحَالُ (س ٦٣٩)

١٢ - يَنْكُونُ بِنَاكَ فَرْسِي نَجِدُ
وَكُونُهَا قَنَادَةً أَجْمِينَا
تَلْنَى (ن ٢٢)

يصعب جدا اختيار واحدة من الكلمتين ، لأن الرواية تحتفلها معا ، ومع ذلك يبدو أن « نجد » هي الأقرب ، لأنها تتكون من حروف فيها (النون / الجهم) ، ولدى الشاعر رغبة كبيرة في

ويرجح رواية « كان » أن الشاعر يستخدم دائما أداة التشبيه « كان » في مواطن التشبيه ، إضافة إلى أن نسبة الأفعال عنده أقل من نسبة الأسماء والأدوات . ثم إن « كان » أقوى من « تحال » ، لأنها

وهو أمر تؤكده المعلقة ، وله (عن) دلالة المجاورة أو الدونية ، وهو أمر يتكره السياق العام للمعلقة .

١٧- نَجْدُ رُؤُوسَهُمْ فِي غَيْرِ بَرٍّ
لَمَّا يَمْشُونَ مَآذَا بِشْفُونَا
نَجْرُ (س ٦٤١) - نَجْرُ - نَجْرُ - (ت ١١٤ - ١١٥)

شبه (س ٦٤٠ - ٦٤١) - نَجْرُ (ت ١١٥) - نَجْرُ فِي غَيْرِ بَرٍّ (ت ١١٥)

«الجذ» بمعنى قطع جزء من الشعر ، ولقد عبر صمرو عن كراهيته المقيمة للأعداء ، بحيث لا يقنع بمجرد إيقاع القتل على بعضهم وترك جمعهم ، ولكن حينما يوقع بهم فستكون وقعة فتاكة رهيبة .
ويبدو التبادل بين «نجد / نجن» ممكنا جداً كما يبدو التبادل بين (نجد / نجن) ممكنا أيضاً ، لإمكانية الخطأ الكتابي بين (الجمع / الحاء) وتقارب مخارج (الدال / الزاي) .

وفي بيت آخر استعمل الشاعر كلمة (نجد) في قوله :

مَنْ نَجْدُ قَرِينَتَنَا بِخَبْلٍ
نَجْدُ الْخَبْلِ أَوْ نَجْصِرُ الْقَرِينَا

وتعني (نجد) بَتُّ الخبل من أصله ، وعدم الإبقاء على شيء منه ، أما (نجن) فتعني حمل أثر في هذا الخبل ، أي «حز» . وإذا فالفعل التام والاستتصال الكل يرجحان معنى «نجد» عن سواها من المفردات . يبقى بعد ذلك (نجن) ، وفي هذه الكلمة من التصوير شيء كثير ، فهي تنقل إلينا صورة رؤوس الأعداء . وهي منظر دموي مثير يهيج بالحركة والخيال ، وهي طيبة لا تتفق مع ما أشرنا إليه مراراً من عفوية الشاعر وتلقائيه . ويبدو أن (نجن) ما هي إلا تحريف لـ (نجد) . والشاعر دائم التلويح بالسيف بقطع به رؤوس الأعداء ، ويتضح بعد أن «نجد» تساو المعنى الذي يريد في عملية القطع تلك من دون رافة أو رحمة ، إنه يبتها بتاً ويستلها استللاً ، وهو المعنى الذي تؤدبه حرفياً هذه الكلمة «نجد» دون سواها .

أما من حيث استبدال (ب) بـ (ش) فالأخيرة تدل على ما تدل عليه الأولى ، إنها تؤدي إلى القتل من غير دافع إليه . وتحاول المعلقة أن تثبت جوا من الوحشية والدموية في قتلهم الأعداء ، ومن المعلوم أن المعلقة قبلت بوصفها رد فعل سابق ، فهي إذن تعبر عن (ش) ، وليست بممارسة عدوانية فحسب . وهو يستعمل (الراء) المضغفة من أجل خلق تأثير للصوت الذي تحدثه . وكلمة (وتر) لا تحدث ذلك ، وإنما تحدثه كلمة (ب) التي تشترك معها في (تسرب) الكس (أي) أيضاً . وإذا تعني أيضاً القتل دون شفقة أو عاطفة فهي لذلك الكلمة المناسبة . وتحمل لفظة «نسك» أثر دينياً ، ونرجل إلى - عمراً مسيحياً ، فإن الدموية العنيفة لا تتفق مع تعاليم المسيحية ، ولو قيل إنه وثني لما علاقة الوثنية بعدم سفك الدماء وفيهم من يقدم

تتكون من (الكاف) الحرف الخنكي الشديد ، والتضعيف في «ن» ، وتتأزر القوة والشدة اللتان تخلفانها في الجو العام المسيطر للمعلقة عموماً ، في حين أن «نحال» على الرغم من احتوائها على (الناء) الحرف الانفجاري (الشديد) المهموس فإن (الحاء) حرف الحاء القصي (أي الذي ينطق من أقصى الخنك) الرخو قد خففت من قوتها ، فإذا أضفنا إلى ذلك احتواءها على (اللام) الحرف اللثوي المتوسط وحرف المد الطويل ، بدا لنا أن «كان» متناسبة وفي موقعها الصحيح . إن رواية «كان» تحمل طابع التحقيق للقوة المادية ، وهذه القوة هي محور القصيدة الأول . أما «نحال» فتحمل شبه الشك وعدم التحقيق ، وهو أمر يسمى الشاعر إلى تجاوزها ، بالإضافة إلى كثرة استخدام أداة التشبيه «كان» في الشعر القديم .

١٥- وَإِنَّ السُّنَّ بَنَدَ السُّنَنِ يَنْبُو
فَلَيْسَ وَتُجْرُجُ الدَّاءُ الدُّبِينَا
يَنْبُو (ز ١٢٠) يَنْبُو (س ٦٣٤)

تتبادل النسبة من حيث استعمال الحرف (السين) والحرف (الدال) في المعلقة ، فهما - تقريباً - متساويان وبخاصة في الأفعال ، إلا أن (يَنْبُو) أكثر تعبيراً عن حالة التكميم والسرية ، وفيها إيحاء بحالة التضي التي تعقب انتشار الخبر . وأما رواية (يبدو) فليس فيها أية رؤية خيالية ، وهي لا تدل إلا على إظهار الخبر فقط . وهي بذلك تتفق مع بقية ألفاظ القصيدة في أنها لا تعتمد على إثارة الخيال أو محاولة الخلق والإبداع ، بل تكشف عما تنقله بكل صراحة ووضوح ، وبذلك يحدث توافق تام بين الألفاظ وطريقة الشاعر الفنية في الأداء . ويؤكد هذه الصراحة وذلك الوضوح استخدامه للفعل (يخرج) ، وهو فعل يشبه في وظيفته الفعل «يبدو» ، ويبعد بعد ذلك أن يعتمد على الفعل الآخر .

١٦- وَنَحْنُ إِذَا جَنَدَ الْكُفْرَ عَرُثُ
فَلِأَخْفَاطِ تَنْجُ مَنْ يَلِينَا
عَلَى (ن ٢٢)

تنقل لنا رواية (عل) صورة الخيمة متهاوية فوق الأثاث . كما تنقل رواية (هن) صورة أمتعة سقطت عن ظهر البعير . ونجد في رواية (عل) صورة الحرب والفرع وقد هوجمت منازل القبيلة حين أخذوا على حين غرة . وتدل كلمة (يلينا) على مدى الاهتمام بمنازل القبيلة ومن يجاورها ، وليس في الصورة الأخرى التي تقدمها (هن) ذلك الاهتمام ، فما هي إلا صورة بعير راحل من دون الاهتمام بالآخرين . وعلى هذا فإن مراد الشاعر تؤيده الرواية الأولى ، ثم إن في (عل) الفتحة ، وهي من أقوى الركائز في المعلقة ، وفي (هن) الكسرة المترتبة على مجاورة النون الساكنة للام القمرية في «الأخفاط» ، والكسرة أقل وروداً من الفتحة في المعلقة ، وربما قوى ذلك الرواية الأولى . وأخيراً فإن (عل) بها دلالة «الاستعلاء» ،

نَضْبَحُ لِي جَبَلَيْنَا ثَمِينَا

ويبدو أن وضعها حل هذا النسق أكثر قبولاً من غيره ؛ إذ يظهران متساويين معنى ومعنى . فالشاعر يقول : إذا كان هنالك خطر ما يهدق بأهائنا ، فإن خيرولنا تظل بقطة حلوة ؛ أما إذا لم يكن هنالك أدنى خطر فإننا نشن الهجوم على الآخرين . ولا تتفق (في مجالسنا) وما تدل عليه من راحة وطمانينة مع جو القصيدة الذي يحاول أن يظهر تغليب بمظهر القيلة التي كما قيل عنها : « لو أبطل الإسلام لأكلت تغلب العرب » . إنها قبيلة السلب والهب ، والغزو والقتل . وهي أيضاً لا تتفق مع معجم الشاعر اللغوي ، الذي يأن بالالفاظ المعبرة عن القوة والعزيمة ، كما يظهر هنا الترتيب الذي رجحناه في رواية البيهقي .

٢١- يَأْتِي مَسِيْفَةُ عَمْرُو بْنِ جَنْدٍ نَكُونُ لِقَبْلِكُمْ لَيْسَ قَبْلُنَا بِقَبْلِكُمْ (ن ٢٢)

تشارك هاتان الكلمتان في الفتحة في بداية كل واحدة منها . ولكن الرواية الأولى تبدأ بالالف ، وهو حرف له سيطرة كبيرة في القصيدة . ثم إن معنى (القيل) الملك ، أما معنى (الخلف) فهو معنى عام ، يعنى من هم أدنى منزلة منه ، فليس له المعنى الذي توحى (القيل) . وقد أخذ البيت على أنه إشارة إلى الملك ؛ وهذا مما يرجح أن المقصود قد يكون الملك نفسه وليس سواء ، أى (قبلكم) وليس (خلفكم) .

٢٢- يَأْتِي مَسِيْفَةُ عَمْرُو بْنِ جَنْدٍ تُجْبِحُ بِنَا الْوُقُوفَةَ وَتَزُودُنَا تَزُودُنَا (ن ٢٢) .

يبدو هاتان الروايتان من أصعب الروايات في المعللة حسبما مرت به من تحريفات ؛ لأن حرف (الراء) مكرر في الاسم (عمرو) ، كما أن الحرف (الهاء) مكرر أيضاً في الاسم « هند » ، على نحو يجعل المفصلة بين (تزودنا / تزودنا) جد حيرة ، لاسيما أن « تزودنا » تعنى التكبر والاستعلاء عليهم ، ولكن قد يقول قائل إن « تزودنا » تعنى احتقارهم والاستخفاف بهم .

٢٣- عَمْرُو بْنُ جَنْدٍ يَأْتِي مَسِيْفَةُ عَمْرُو بْنِ جَنْدٍ تُجْبِحُ بِنَا الْوُقُوفَةَ وَتَزُودُنَا تَزُودُنَا (س ٢٥٤) تُجْبِحُ عَمْرُو بْنُ جَنْدٍ (س ٨١٣)

في البيت السابق حل هذا البيت وفي كل الروايات ورد قوله :

البشر قربانا للاله ١١ . ثم إنه يبدو أن يكون حنيفاً ؛ ومع ذلك فالحنيفية لا تبيح الاعتداء . وإذا كانت القصيدة لموج بذلك الجرح المشحون بإراقة الدم فإن تفكير الشاعر لم يكن حيثل حنيفاً بل كان واقعياً ، يتفق مع مقتضيات المجتمع الذي يعيش فيه من غزو وعدوان .

١٨- نَضْبَحُ بِفُلٍ زَهْوَةٍ فَاتٌ خَدُّ مُحَاكَّةً وَكُنَّا السَّابِقِينَ (ن ٢٢)

إن قاموس الشاعر يرجح رواية (المستفينا) ؛ وسبب ذلك أنه يفضل إعادة بعض الالفاظ ذات الحروف والأصوات المعينة . فقد استخدم كلمة (إسناف) في البيت السابق عليه في قوله :

إِذَا مَا عَمِي بِالْأَسْنَابِ حَسِي بَنِ الْقَوْلِ الْقَسْبِ أَنْ يَكُونَا

ولعل الناسخ قد غير (المستفينا) إلى (السابقين) لأن معناها واحد ، وليقارنها بكاد يكون واحداً ، ولم يستطع أن يفعل ذلك في (إسناف) ، لعدم وجود مصدر يتناسب في معناه وإيقاعه من (السابقين) .

١٩- يَفْبَانُ يَزُودُ الْفَقْلُ قَبْلُ وَلَيْسَ فِي الْقَبْلِ جَبْرِيْنَا بفبان (ن ٢٢) في الحروب (س ٨٠٦)

ربما اختار الشاعر كلمة (بفبان) لأنها تهاجس (شيب) تما لطريقته في اختيار الالفاظ المتجانسة . ولها أيضاً التضعيف الذي يوحى بالقوة والشدة ؛ وهما من الأمور البينة في ثانيا المعللة ، كما أنها تجعل الارتكاز عليها أقوى من الارتكاز على الفتحة في (الهاء) (فتيان) . ولكن قد يكون استعمال فتيان شيوخ استعمال مفردهما (لحق) في الشعر الجاهل ، ويحىء جميعاً على فتور ، ولتفة .

ولي كلمة (قتال) نجد (الفتحة) ، وهي أكثر هودانا في القصيدة من (الضممة) ، وهي أيضاً مما يتفق مع طريقته في التجنيس (قتل / قتال) .

٢٠- نَأْتَا يَوْمَ عَمِينَا عَلَيْهِمْ لِنَضْبَحُ خَيْلَنَا مُضْبَا ثَمِينَا نَأْتَا يَوْمَ لَانْضَحُ عَلَيْهِمْ لِنُثْمِنُ حَارَةً مُثْلَيْبِنَا

يتداخل الشطران الأخيران معها في الآخر في روايتي (ابن الأنباري ٤٠٠ - ٤٠١) (التبريزي ١١٤) كما ثلث عندهما رواية أخرى للشطر الثاني وهي :

إِذَا عَصَى الْفُقَاتُ بِمَا اسْتَلَزَتْ
وَوَلَّسَهُمْ عَصَوْنَهُ زُيُونَا

ولما كان من عادة الشاعر أن يكرر الألفاظ أو يعيدها بصورة أو بأخرى ، وكثيرا ما كانت تأتي بلفظها ذاته ، وهو أمر يتناسب مع تلقائية الشاعر وعدم رويته ، ومع تغلب الألفاظ المسموعة حل وجدانه ، فإن الشاعر هنا يريد أن يقول : إن هذه القوس صلبة متينة لا تحتاج إلى من يقومها ، لأنها ، بذاتها تستعصى حل التقويم . ومن هنا فإن ذلك يتناقض مع كونها قد مرت بالتخفيف . إنها قوس متينة متخيرة ، ولذلك فلا داعي لتخفيفها . وهذا هو ما يريد الافتخار به والتباهي ، كما اعتاد . ومعنى أن تؤخذ للتخفيف أنها تحتمل اللين والاعوجاج ، وهو لا يريد أن يظهر بها عيبا . بل يسعى إلى الكمال في كل شيء ، فهذه القوس ليست مظفة بل عسوزنة متحركة منبئة حل كل أحد هذا يد أصحابها التغالبة .

ولا يخفى ما سبق تكراره من أن (القاف) تلعب دورا مهما في المعلقة . وهذا ما يرجع رواية (اقلبت) ويضعف من رواية (هضرت) . وتصاحب الرواية الأولى الحركة العادية للقوس ، حل نحو يتوافق مع الصورة التي يريد إبرازها عفويا ، خصوصا أنها جاءت مبنية للمعلوم . أما الرواية الثانية فإن بناءها للمجهول غير مألوف في المعلقة . والبناء للمجهول لمط من التعبير لا يتفق مع صراحته وصلفه فيه ، ولو كان الفاعل أحد رجالهم لصرح به دون تردد ، لأنه لا يبرح يؤكد (الأناء) و (النحن) ، ولكنه في هذا المقام يريد أن يجعل لتلك القوس قوة ورمية ، ولذلك نسب الفعل إليها .

وإذا استعدنا ما قلناه سابقا من (نجد) وأنها تعني الاستئصال أمكننا هنا أن نقبل (تلق) بدلا من (تشج) ، لحدودية الفعل الثار وتعبيرية الفعل الأول . وحين نعرض الفعل نفسه حل لغة المعلقة نجده معادا مرة أخرى في قوله :

بِرَأْسِ بْنِ بِي جُفْمِ بْنِ بَحْمِ
لَقَى بِو السُّهْلَةِ وَالْحَزُونَا

ولا يكشف معجم الشاعر عن أي فعل يتكون من (الشين والجيم) ، في حين أنه ملء بالألفاظ أفعالا وأسما وحروفا تتكون من (الذال والقاف) ، بل إن احتواء البيت نفسه حل ثلاث قافلات يوحى بأن الأصوات نفسها يجلب بعضها بعضا ، فيتولد لدينا حس بالقاف دون غيرها عند المفاضلة ، ويدو استعمالها استجابة طبيعية من الشاعر لفنه .

٢٤ - وَرَفْنَا بَحْدَ صُلْفَمَةَ بْنِ سَنِيْبٍ
أَبَاحَ لَنَا حُصُونُ الْبَحْدِ بِيْنَا
أَكْلَى (س ٨١٤)

- نُصُور (ل - قصر)
- الحرب (س ٦٥٥ / ٨١٤)
- جينا (ب - ٤٥٥)

إن لفظة (بحد) من الألفاظ التي أولع بها الشاعر ، لأنها ترضى غروره وتفائره بالماضي ، وذلك واضح من حديثه عن التغلبين الآخرين ، ولذلك تكررت في الشطر الثاني . أما «أكل» فتعني ما يقطع الملك لرجل من القطائع في كل سنة يحمل إليه . وهل يفخر عمرو بذلك قط !! وهم الذين يثورون حل الملوك ويقتلونهم !!

أما رواية (قصور المجد) فلا سند لها ، إذ إن الشاعر يطلب المجد لقومه ، وهو فارس محارب يقتحم الحصون والقلاع . وليس في تاريخ تغلب أنهم سكنوا قصورا ، وإنما في تاريخها أنها قبيلة حربية تعيش في الفضاء تطلب الحرية والمنة . ولو كانت (قصور) مستخدمة هنا مجازيا ، كناية عن الشرف والعلو ، فليس في أسلوب عمرو اللجوء إلى مثل تلك الكنايات الأنفة ، إذ كل مواده التصويرية مشتقة من بيته : السيوف ، والندروع ، والحوذ ، والرماح ، ومن ثم الحصون .

أما رواية (حصون الحرب) فهي بالمثل ليس فيها ذلك الفخر بالبطولات والأعمال العظيمة ، وإنما كل ذلك يكمن في «المجد» ، وهو أمر قد وقف عليه الشاعر في الشطر الأول ليكرره في الشطر الثاني . وظاهرة التكرار هذه مألوفة لديه ، ومتسقة تمام الاتساق مع إرسال اللغة حل سجيته دون أي تأمل أو تفكير .

وتعبر كلمة (دينا) عن كل ما يريد أن يقوله من إخضاع الآخرين والسيطرة عليهم ، فهذه عادة لهم ، وصفة يتصفون بها . وليس أدل حل ذلك من تلك الكلمة الواضحة الدلالة عليه . أما رواية (حينا) فهي حل العكس منه تماما . إنها تعبر عن فعل مؤقت وحمل محدود بزمان ، وهذا أمر - كما هو حل لا يخطئه أحد - ليس من طبيعة المعلقة ، ولا في جملة الشاعر منه قليل أو كثير .

٢٥ - وَلَمَّا الْبُرَّةُ الدِّي حُدَّتْ عَنْهُ
بِو نُحْمَى وَنُحْمَى الْمَخْجَرِينَا
الْمَخْجَرِينَا (ن ٢٣)

استخدم الشاعر في البيت السابق حل هذا كلمة (المخجرين) مقترنة بـ (نحى) ، في قوله :
وَنُحْمَى نَحْمَى لَمَّا نَوُجُوهُ
بِفَنَاحِ الْمَلِكِ بَحْمَى الْمَخْجَرِينَا

ويدل هذا حل أن اللفظة من ضمن القاموس الخاص به . وكما هو ملاحظ من الفعلين (نحى / نحى) فإن الأولى قد تطلب الثانية . وبما أن (الحاء) ساكنة في كليهما فإنه يرجح أن اللفظة المناسبة في السياق الموسيقى هي (المخجرين) ، لأن (الحاء) ساكنة فيها أيضا . وقد ساعد حل ذلك أيضا وجود (الحاء) في كلمة سابقة وإن تكن متحركة في «حدثت» . ويبدو أن في (المخجرين) حاجة للمنة والدفاع أكثر من (المخجينا) ، إذ قد تم حجرهم هنا ويستلزم

جائتهم . أما (الملجئتين) فتعني أنهم قد أُلجئوا لهذه الحماية ويتطلبون نكايتهم في الحال كما يتطلبه الأولون ؛ وهو أمر يريد تقريره هنا ؛ إذ يستدعي فك المحجرين المخاطرة بالنفس ، والدفاع عن أولئك ، كما يتضح من الفعلين (نَحْمِي ونَحْمِي) ، على عكس الموقف الثاني الذي يلجأ فيه أولئك لطلب الحماية وتغلب في مأمن من المخاطرة ؛ إذ إنهم يستجيبون بها وتقوم هي بمنحتهم بعد أن حلوا بديارها .

٢٦ - وَمَنْبَأٌ وَمَنْبَأٌ وَمَنْبَأٌ وَمَنْبَأٌ
بِمَنْبَأٍ بِلَا قُرَاتٍ الْأَجْمِينَا
الْأَكْرَبِيَّةَا (س ٩٥٥/٨١٥) ضاحي . (ت ١١٨) .

وفي ضوء طريقته الفنية في تجهيز الألفاظ فإن (الأجمعين) ربما جانت لفظ (جميعا) ؛ وهو اختيار له وجاهته ؛ إذ إن الشاعر كان يعتمد على رنين الألفاظ وصداها في وجدانه . ولكن ربما كانت (الكاف) مضطربة عنده ، لأنها حرف حنكي ، وهو من الحروف التي لها الغلبة في المعلقة ، إلا أن (الجميع) الحنكية اللثوية قد تأثرت به (الجميع) في (جميعا) ، بخاصة أن النسق الجناسي الناقص يتردد في كليهما .

وإذا لحظنا أن لفظ (ورث) قد استعملها الشاعر كثيرا في المعلقة ، وعلى الأخص في البيتين السابقين ، كما في قوله : «ورثنا مجد حلقة ...» ، وفي قوله :

وَرِثْتُ مُهْلَهْلًا وَخَيْرَ بَيْتٍ
وَمِنْهُرًا بِمَنْ قُضِرَ الدَّاجِرِيَّةَا

فإن اقتناعنا بتجنبه سيزداد ، وإن الألفاظ كانت لها تأثيرات ظاهرة في مسامع الشاعر ووجدانه . ولا شك أن الشعر الإنشادي يعتمد اعتيادا كلياً في المجتمعات الأمية على اللفظة السموعة وتركيبها المألوف لدى جمهور المستمعين ، بحيث تأخذ الألفاظ بأعناق بعضها . ولذا فإنه على الرغم من أن (ساحي) ربما زاحجت (الساحي) في البيت الذي يقول فيه :

وَمَنْ قَبْلَهُ السَّاحِي كَلَبَ
فَأَيُّ الْكَلْبِ إِلَّا قَيْدٌ وَبَيْتَا

فإن قوة تأثير الجناس في (تراث) ذات أثر واضح ، لا سيما أنها دارت دورات في القصيدة . وعليه فإن (الساحي) ربما استعملت للدلالة على معناها وحدها من دون أن تؤثر في غيرها ؛ فهي صفة لكليب ؛ أما التراث فهو ملك للجميع .

٢٧ - مَنْ قَبْلَهُ قَرِينَتَا بِخَبَلٍ
نَجْدُ الْخَبَلِ أَوْ نَهْضُ الْقَرِينَا
بِقَوْمٍ الْوُضَلِ (ن ٢٣) .

ليس هذا التشبيه التمثيل بغريب على الشعر الشفوي القديم ؛ فمن أهم الوسائل الفنية في الشعر القديم «التشبيه» مفرداً ومركباً . وعلى الرغم مما قد يوحي به هذا التشبيه من «فنية» إلا أنه يظل تشبيهاً في حدود الصبغة الفنية البدائية ، أي استخلاص عناصر التشبيه من عناصر البيئة نفسها ؛ فهنا ناقتان مقرونتان بحبل واحد ، إحداهما قوية عنيفة والأخرى لا تطيق تلك القوة وذلك العنف . ويريد أن يقول إننا نحن مثل الأولى والآخرى يمثلون الثانية ؛ ويهدأ تشابه هذه الصورة مع الصورة المادية السطحية التي يقدمها في معلته . ثم يعكس لنا الصورة نفسها في وضع مادي على ما هو عليه من غير تعديل أو تغيير ، أي ناقتين مقترنتين بحبل . وعلى هذا فإنه يستبعد أن يكون القرن الآخر هو قوم ، وإنما هو ناقة أخرى . ويستتبع ذلك أن (وصل) غير ملائمة في السياق ؛ لأن وسيلة العقد هي الحبل ؛ الرباط المادي ، وليست علاقة الوصل الرباط المعنوي . ومن حيث الطريقة التعبيرية الشعرية عند الشاعر ، فإنه لو أراد أن يتحدث عن علاقة إنسانية معنوية لقال ذلك قولاً مباشراً ، دون أن يلجأ إلى تغليب الكلام وتوجيهه ؛ فهو شاعر صريح الصراحة كلها ، واضح الوضوح كله . كما أن هذه الصورة المادية تندرج ضمن الصور المادية الأخرى التي يعبر فيها عن حلو المكانة وجلال القدر . ومن ناحية أخرى فإن في تكرار اللفظة لدليلاً آخر على أن المقصود هو الحبل وليس الوصل ؛ وهذه من ضمن بنية الشعر لدى الشاعر . وما يؤكد معنى الاقتران للإبل الصعاب قول أبي غرashed الغليل :

إِذَا انْهَكَتِ الْأَلْزَامُ وَالْفَتْ حَوْثَا
حَفَا تَلْبُوزُ الْفَرْقَةِ الْخَمِ (٣٥)
٢٨ - وَتَرْجُو نَحْنُ أَتْنَكُنْهُمُ فَمَارَا
وَأَوْفَاكُنْ إِيَّا حَقْلُوا مِمْنَا
أَوْفَاكُنْ جَوَارَا أَصْلَكُنْهُمُ (س ٨١٧)

لنحاول القصيدة أن تنقل إلى السامع سطوة تغلب وجبروتها . فإذا كان خبر (نحن) الأولى (أوفاهم) وخبر (نحن) الثانية (أمنهم) اختلط الأمر وضعف المعنى . ويمكن أن نتحقق من الرواية الصحيحة بالنظر إلى التغيير الذي حدث له (فمارا) ؛ فقد استبدل بها (جوارا) . ولا يصح على هذا أن يكون المعنى (أوفاهم) بل (أمنهم) ، لأنهم إنما يفتخرون بمنحة الجار والحفاظ عليه ، كما يتفاخرون بوفائهم للمهود والزم أي اليمن . وهكذا فإن والوفاء بالمعهد ؛ تكاد تكون عبارة ثابتة لهذا المعنى ، حتى إنها تفضل (أصلقهم) . وهي تعبر في الوقت نفسه عن هذا النفس الطويل في المقاطع الطويلة التي تتكون منها (أو / فا / هم) ، في حين أن تلك فيها مقاطع قصيرة (ذ / ق) وطابع القصيدة غلبة المقاطع الطويلة عليها . أما أن (فمارا) أفضل من (جوارا) فالنمار هام شامل وليس محدوداً بطلب الجوار ، وإنما يشمل كل ما يتلهم الإنسان من منعة خشية ما قد يجره من سوء العاقبة . وهو كما يحاول الإيجاز به لا يرى

والاختلاط فإننا نستطيع أن نجد جنوداً أولى توجد للمشكلة بعض الحلول . فهنا مثلاً (الفتحة) في (لام) (تعلّموا) ، في حين نجد (الكسرة) في (تعرفوا) ؛ وقد وضح أيضاً أنه إنما يفضل الأولى حل الثانية غالباً .

٣٢- عَلَيْنَا كُلَّ شَيْءٍ وَلَا حَرْفَ
تَرَى فَوْقَ النَّطَاقِ مَا كُنْزُونَا
تَحْتَ النَّجَادِ (ص ٨٢٢)

يحاول الشاعر هنا أن ينقل الصورة كما هي ، وفقاً لعادته وطريقته ، فيقول : إنك ترى بريق الدرع ولعابها ، وطبيعي أنك لا ترى للدرع بريقاً ولعاباً تحت الدرع ، وإنما ترى كل ذلك فوق سطح الدرع . وقد جر إلى ذلك الخطأ توافق الإيقاع ، وإلا فإن (تحت) ليست مرادفة لـ (فوق) ، كما أن المعنى نفسه يتناقض تماماً معها .

وإذا كان الشاعر في هذا البيت ولي البيت الذي سيعقبه ، إنما يصف الدرع ، فإن (النطاق) هو ما يشده الفارس على وسطه إذا لبس الدرع ؛ أما (النجاد) فهو يحمل السيف . وإذاً فالمعنى والوضع يتطلبان الرواية الأولى ولا يسوحيان الرواية الثانية . وكذلك فالصورة ذات ارتباط بالدرع وبريقها وليس بالسيف وعمله .

٣٣- إِذَا وَضَعْتَ عَيْنَ الْأَبْطَالِ بِرُؤْسًا
وَأَبَتْ مَا جُلُودُ الْقَوْمِ جُؤُنَا
عَلَّ (ن ٢٣)

وفي هذا البيت نجد سوء الخلط جراء الإيقاع لا غير ؛ فمعنى (عن) غير معنى (على) هنا ، وذلك واضح كل الوضوح ولا لبس فيه ولا غموض . إنه يريد أن يقول : إنك ترى جلود الأبطال - أبطال تغلب دون شك ؛ ولذلك وصفهم بالقوم - مسودة لطول إقامة الدروع فوق جلودهم . فلن ترى حقاً ذلك السواد إلا إذا رفعت الدروع عن جلودهم بعد عتاء الحرب وطول القتال . أما وقت وضعها على جلودهم فإن المتصور أن يكونوا قد اختسلوا في فترة راحتهم ، واستعادت جلودهم ألوانها الطبيعية بعد أن زال عنها العرق والوسخ . والشاعر إنما يريد - كما حدد ذلك بأبطال تغلب - أن يؤكد أنهم محاربون شجعان تبيين آثار الحرب فيهم . وهم إنما يخلعون دروعهم لفترة قصيرة جداً حينها يوم واحد ؛ ولا يحفل أن يكون أراد وضعها على أولئك الأبطال يوماً واحداً ؛ لأنه لا يساير ادعاه بأنهم ما إن ينفكوا من حرب حتى يتجهوا إلى حرب أخرى .

٣٤- كَأَنَّ مُتَوَبِّينَ مُقُونُ حُنَرِ
تُصَلِّفُهَا الرِّيَاحُ إِذَا جَرَيْنَا

مُتَوَبِّينَ (ن ٢٣)

هناك من يقف في وجه «النحن» عنده . إنه يقوم بمنحة الدمار ، ومن بين ذلك منحة الجمار .

٢٩- فَضَالُوا صَوْلَةً فَيَمْنَنَ لِيهِمْ
وَضَلْنَا صَوْلَةً فَيَمْنَنَ لِيُنَا
فَضَالُوا صَوْلَتُمْ وَضَلْنَا صَوْلًا (ص ٨٢٠)

إن من منبج همرو في معلقته أن يعيد اللفظة الواحدة بعد الأخرى ، ومع أن التغيير من النكرة إلى الإضافة لا يؤثر في المعنى ، فإن الشاعر قد أبدى ميلاً قوياً نحو استخدام «التنوين» ، وعلى الخصوص في (التاء المربوطة) ، وذلك - فيها يبدو - من أجل الإيقاع الذي يؤكد قوة انفعالاته ومشاعره . ومن هنا فإن التكبير للمفعول المطلق ربما جاء للتضخيم والتعميم .

٣٠- كَأَبْوَا بِالسَّبَبِ وَبِالسَّبَابِ
وَأَبْنَا بِالْمُلُوكِ مُضْطَبِّبَا
نَحْ السَّبَابِ (ن ٢٣)

يؤثر الظرف (مع) في المعنى تأثيراً كبيراً ؛ فبينما يقوى جداً في حالة استخدام حرف العطف (الواو) ، حيث يجمع بين (الهاب) و (السباب) ، نجد (مع) تجعل الإيابة بهما عاملاً إضافياً زمنياً ؛ وهمرو في انطلاقة تعبيره لا يتوقف عند حدود الزمان ، بل يندفع ليجمع كل شيء دفعة واحدة ، لما أن نجد اللفظة أو الحرف هنا ، حتى يتبادر إلى ذهنك أنك ستصادفه عن قريب منك . فعلاوة على وجود حرف العطف (الواو) مرة أخرى في (وأبنا) ، نجد حرف الجر (إليه) عاد مرة أخرى إلى الظهور في (بالمُلُوكِ) ، كما نتأمل أيضاً الظاهرة التي تؤكد هذا الاتجاه عنده في تكرار الفعل (أب) في (أبوا / أبنا) .

٣١- إِلَيْكُمْ بِأَيْسَى نَحْمِي إِلَيْكُمْ
أَلَا تَنْفَلُوا مَا السَّيْفِ
أَلَا تَقْرَؤُوا (ن ٢٣)

لقد أصبح من المسلم به الآن أن التكرار من أهم مقومات فن الشاعر . ولذلك فإن المرء لن يتردد أبداً في قبول الرواية التي تسم بهذه السمة ، وتظهر فيها هذه الظاهرة البارزة التي لا جدال حولها . ففي البيت الذي يلي هذا البيت أعاد الشاعر الرواية (أَلَا تَقْلَمُوا) في رواية (ص ٦٦٣ / ٨٢١) .

أَلَا تَنْفَلُوا بِمَا وَمِنْكُمْ
تَقْلِبُ تَقْلِبُ

وتفوى هذه الظاهرة الحجة بأن عملية التغيير أو التحريف إنما تحدث بسبب المتراكمات أو بتأثير الإيقاع . ومع كل هذا التداخل

بها ، وهي أشد ما تكون حين تأتي حرصاً منهم على حماية من يتولون حمايته .

وتتكون كلمة (نذر) من ثلاثة حروف : حرفان منها (النون - و - الذال) ، فالأول منها (النون) حرف خمسون ، و (الذال) حرف أسنان أيضاً ، أما (عهد) فمئتا حرفان (الميم - و - الهاء) ، والأول حرف حلقى ، والهاء حرف حنجري ، ممتاز عن تلك بكونه مهموساً أيضاً . وقد أظهر الشاعر ميلاً بارزاً نحو استخدام هذين الحرفين .

وقد استخدم كلمة (كتائب) في البيت التالي ، ومن دون خلاف في الروايات أيضاً :

أَلَا تَنْلَمُوا مِنَّا وَمِنْكُمْ
كِتَابٌ يَطْمِنُ وَتَرْبِنَا

فهو لا يريد أن يقول : إننا نلحق فوارس ، فالفوارس أفراد أو جماعات ، وإنما الكتاب مجموعات ضخمة من الناس ، يحتاج دعمها وردّها إلى قوة تساوي ضخامة . وهذه القوة هي قوة تغلب وحدها ، وهو المبدأ الذي يقرره ويؤكد في كل أحواله . وإذا سقطت (فوارس) هنا ، سقطت معها (فوارسين) في الشطر الأول ، لأن الرواية الثانية التي تأتي بـ (كتاب) ، والمعنى الذي يريد أن يطرّحه الشاعر ، يرجح أن عدم تكرارها . إنه يقول هنا : إن منا كتاب ، ولم يقل إن منا فوارس ، فهو لا يرى إلا أن فوارسهم تشكل في حد ذاتها كتاب . وما يزيد الأمر ترجيحاً الحروف الشديدة في (كتاب) ، مقابل الحروف الرخوة في (فوارس) .

٣٧ - لَيْسَ فَرْسٌ أَبْدَاناً وَنَهْجاً
وَأَسْرَى فِي الْحَبِيبِ مُفَرَّنَا

فِي الْخُرُوبِ مُفَرَّنَا (س ٨٣١)

لقد وقع لنا هذا المعنى في بيت سابق حين قال :

كَأَيُّهَا بِالْمَبِيبِ وَالسَّبَابِ
وَأَيُّهَا بِالْمَلُوكِ مُصْلِبِنَا

وواضح أنه لا يريد أن يصفهم في جوف المعركة ، ولكنه يريد وصفهم وهم أسارى بين يديه . وكما يدل عليه الشطر الأول ، فإن النساء اللواتي يصطحبنهم قمن بتجريد الرجال من دروعهم وخوذتهم ، وقد جئن لمساعدتهم في ذلك . وهن لا يفعلن ذلك إلا وقد وقع أولئك الرجال في الأسر ، وأحكمتهم قيود الحديد . وعليه فإن لفظة (الخروب) غير مناسبة لا للسياق ولا للمعنى . وإن (مقرئنا) تفترض أن يكون الأسرى قد أطبقت عليهم سلاسل الحديد . وهكذا فإن الصفة : (مقربنا) يمكن أن تنطبق على الرواية

لعل الشاعر قد أجاد هنا كلمة (مضون) في البيت السابق عليه في قوله :

فَلَيْسَ كُلُّ سَابِقٍ وَلَا صَبْرٍ
نَرَى نَوَاقِظَ الْخَطْبِ قَدْ خُضُونَا

ولعله قد أجاد كلمة (مضون) لأنها مذكورة في البيت كله وحسب تأثير الكلمة المسموعة ، فإن تأثيرها أشدّ لقربها منها ، لا سيما أنهم يقولون للدرع متن . وفي كلمة (مضون) صورة الدرع وقد صفتها الريح فهي متفضة ، ولذا فلا داعي لأن يأتي في الشطر الثاني بالريح لصفها وتخلق فيها المضون ، لأن مضون الغدران مستوية بينة ، وهو إما أن يـ (مضون) ليحرك بها الريح فتخلق فيها النفضات .

٣٨ - وَتَحْبَلْنَا هَذِهِ الرُّوحَ جُرَّةً
مُزَلَّنَ لَنَا نَقِيلٌ وَأَنْفِلْنَا
مُسَوَّةً (س ٨٢٥)

إن استبدال الرواية الأولى بالثانية أحدث اضطراباً في الإيقاع لتعاقب الصفات (مسومة - و - نقائل) . وهي - بعد - طريقة تبدو متقدمة عن تفكير عمرو بالنات ، الذي نشده الألفاظ ورنينها ، فإن عطف الجملة (واعتلبا) أي وجود حرف العطف (و) يستدعي معطوفاً متشابهاً في الحالة الإعرابية . وهنا فعل مبهى للمجهول ، كما أن (عرب) فعل مبني للمجهول أيضاً ، والثاني معطوف على الأول ، على نحو لا يخطئه النظر ، وتسقط بذلك (مسومة) التي إما جاءت لإحلاق صفة بأخرى فأفسدت للمعنى الإعرابي الذي يبعد أن يكون شاعر قديم يقول قصيدته حسياً يوحى بها طبعه قد تعلمه .

٣٩ - أَغْلَنَ عَلَى بُسُولِهِنَّ عَهْداً
إِذَا لَأَلُّوا كِتَابَ مُصْلِبِنَا
فَوَارِسَهُنَّ (س ٨٣٠)
نُوراً (ن ٢٣)
فَوَارِسَ (ن ٢٣)

استخدم عمرو لفظة (بمولة) في بيت لاحق وفي جميع الروايات من دون اختلاف :

بُفْنُنٌ جِيَانَا وَبُفْنُنٌ لِنُنْمُ
بُسُولِنَا إِذَا لَمْ تَنْصُونَا

ويسائر هذا الاختيار اختياره لأنفازه ، فمعجمه محدد بطبيعة خاصة حتمت عليه ذلك الاختيار ، ولعل مرده إلى أنه قد قال قصيدته وهو في أوج غضبه وانفعاله ، فلم يترك له الغضب والانفعال مجالاً لتخفيف الألفاظ وانتقائها ، بل كان يرسلها إرسالاً ، وكانت تنثال هي عليه انشلالاً . إنه يؤكد هنا مبدأ الحماية التي تتعلق

لقد اعتدنا في الشعر الجاهل أن نصادف العبارة (أبلغ) في كل حالة إنذار بمواجهة ، كما قال أبو قيس بن الأسلت :

أَبْلَغُ أَهْأَ جَضْنٍ وَبَعْضُ الْقَوْلِ جَنْبِيهِ قُو كِبَارُهُ (٣٨)

ويبدو أنها تحمل من معاني التهديد والوعيد مالا تحمله الجملتان الأخريان ، إذ تبدو (سائل) أقل شدة منها ، فهذه تقتضي المسألة والجواب ، على نحو يحمل في طياته التعقل والهدوء من أجل الوصول إلى النتيجة ، وتلك لا تتردد في إيصال الخبر بعنف ومحد ، إنها تفرض واقعا كان . أما (أرسل) فتطلب حرف الجر (إلى) ويقتل بوجودها الوزن ، في حين أن الجملتين السابقتين تصلان إلى المعنى مباشرة .

٤١- إِذَا مَا أَلَيْكَ سَمَ النَّاسِ غَضَا
أَهْنَا أَنْ تُهَرَّ الْحَسَنُ بِنَا
الذَّلُّ (ن ٧٤)

لا مشاحة الآن في أن طريقة الشاعر الفنية وميزها الكبرى هي : إما التجنيس أو التكرار ، وذلك جريا وراء تحقيق النغم المتحد ، على نحو يرضى فيه نزعة التأكيد والإصرار على الموقف ، لتثبيت كل ذلك في أسماع الآخرين فخرا واعتزازا . فانت تشعر بقيمة هذا التكرار وهو يملأ الوقوع ثانية ههنا : (غضا / الحسف) . إن الحسف أشد إيلاما وامتهانا من الذل ، إنه استبعاد وتسخير للآخرين ، وهو إذ يحسم الناس كل الناس بذلك - بأباه أشد الإباء ، وتكراره حتى لأنه يرفض ذلك إطلاقا . لقد أبدلت الحسف - (الذل) ، ولم يراع الرواية أو الناسخ أثرها عند الشاعر ، وقيمتها بالنسبة إليه .

٤٢- ثَلَاثَا الْبَرَّ عَرَى فَسَقَى غَضَا
وَنَحْنُ الْبُخَيْرُ تَمَلُّوْهُ نَبِينَا
وَمَرْضُ الْبَحْرِ وَفَا الْبَحْرِ
وَجَوَتْ الْبَحْرِ (س ٦٧٩ / ٨٣٣) وَتَوَجَّ الْبَحْرِ (ل - دسطن) :

تكاد تتشابه هذه المفردات في معانيها ، ولكن الشاعر يحاول دائها - وكما هو معروف في المجتمع القبلي - أن يركز على «النحن» ، مظهرا بذلك قوة الجماعة ومكانتها ، ومؤكدا الضمير الجمعي الذي يبرزهم في كل حال فوق مستوى الآخرين . وفوق ذلك فهناك تقابل بين (البر / البحر) ، على نحو يؤدي إلى توسيع رقعة النفوذ التي يسيطرون عليها ، وإزهاق الآخرين عن طريق عرض القوة ، وهو ما يهدف المعلقة إلى تحقيقه وبلوغه .

٤٣- ولا تتوقف المعلقة عند حد التعبير عن المستوى الجمعي بالضمير (نحن) ، فهي تلجأ كثيرا إلى الضمير المتصل (نا) أو (نون) في مثل قوله :

في (الحروب) ، أي أن الرجال يتنعمون في أثناء القتال ، وهذا شيء معقول ومقبول ، ولكن الرواية تحافظ على كونهم (أسرى) . والنسوة أقمن (ليستلبن) . وكما هو بين فإن هؤلاء الأسرى والنسوة لا يعقل أن يكونوا في الحرب ، فهؤلاء رجال وقعوا في الأسر ، وهؤلاء نسوة يجرهن من سلاحهم وهن أمئات . ولدينا دليل آخر من القرآن الكريم مثل قوله تعالى : «مقرنين في الأصاف» (٣٦) . ويقول عمرو بن هيل الهذلي :

فَأَضْبَحْنِ أَضْلَامَ الْجَبَابِ غَوَائِبَا
يُرْسُلُنَ نَفْسِي فِي الْحَبِيدِ الْكُنُتِلِ (٣٧)
٣٨- يَفْنُنْ جِنَانَا قَتْلُنْ لَنُنْمِ
يُمُوتُنَا إِذَا لَمْ تَمُوتُنَا
يَقْلُدْ (ن ٢٣)

يتضح من هذا البيت والبيت الذي قبله أنهم يصطحبون نسوتهم إلى ميادين القتال لمساعدتهم في شئون الحرب ، ولرفع معنوياتهم في أثناء احتدام وطش القتال . والمعنى واضح في قوله :

نُخَابِرُ أَنْ تُفْنِمَ أَوْ تَهْوَا

فالذي يقود الجبل إلى القتال هم الرجال وليس النساء ، أما النساء فيقمن بإطعامها والسهر على راحتها ، أي أن الرواية الصحيحة هي (يفتن) .

٣٩- وَلَدَ قَبْلَهُ الْقَبِيلُ مِنْ نَسْلِ
إِذَا لُبَّ بِأَطْرَافِهَا يُنْبِنَا
خَيْرَ نَحْرٍ خَيْرَ نَحْرٍ (س ٨٢٦)

تبدو جملة (خير نحر) غير مناسبة هنا ، لأن كل القصيدة نحر بالأجداد والبطولات ، فكيف بأن هنا يظهر نفسه متواضعا ، حتى ولو شمل ذلك كون الأجداد والبطولات معروفة عنهم . إنه يفتخر ويبالغ في الفخر ، وهذا لا يتطابق مع عدم الافتخار . والشاعر يريد أن يبين مركزهم بين قبائل معد ، لأن قبيلة بكر معتبة أيضا ، وهذا واضح من البيت الذي سبق هذا البيت حين قال :

زَوَّلْنَا الْجَذَ لَدَ قَبْلَتِ مَعَدَ
نُطَاجِنُ قُوْنَهُ عَرَى نَبِينَا
ولذا فإن (نحن) تبدو تحريفا لـ (نحر) .

٤٠- أَلَا أَبْلَغُ نَبِيِ الطُّغَاغِ غَضَا
وَقَدْ قَبِيَا لَعْنَتِ
سَائِلُ لَزِيْلٍ (ن ٢٤)

الدروع ، وكلاهما مقبول ، وإن كان هناك ما يرجع الفتح ، لأن حرف المد الطويل (الياء) أكثر انتشاراً في القصيدة من الفتح . وهناك أيضاً صيغة الفعل في أزمنة الثلاثة ، بحيث يبدو الواحد منها مستساهاً إلى جانب غيره ، مثل :

مهدنا وأوحدهنا رؤيدنا
نقى كُنّا لأمك مُفنوننا

لقد روى الفعلان (مهدنا / أوحدهنا / رؤيدنا) بالمضارع والأمر (ن ٢٣) وإن كان الغالب أن فعل الأمر هو المرجح ، لأنه يستجيب لطبيعة التحدى التي يعلنها الشاعر من غير تردد .

وهل الرغم من هذا الإيضاح الذي يتيه ، تظل المعلقة تحمل في طياتها روايات عدة نستطيع عند إخطاعها للمنتج المتبع هنا أن نفترض وجهة قد تكون مقنعة . المجال متروك للقارئ لكي يرى شدة الاختلاف في الروايات فيما سيأتى ، مع الإشارة إلى الراجع والمفترض صحته ، دون الدخول في تفصيلات كالسابقة . يقول عمرو :

١- ألا قُيى بِضُحُوكِ قَاصِبُحِينَا
وَلَا تُبَيِسَ كُحُورَ الْأُنْدَرِينَا
جاء في (ل - مدراء)
وَلَا تُبَيِسَ كُحُورَ الْأُنْدَرِينَا

ومع أنه من الثابت جغرافياً أن «الأندريناء» قرية بالشام كثيرة الخمر ، وأن الشام كانت تزود الجزيرة بالخمور ، فإن صاحب الرواية الأخيرة يقول : «العرب تسمى القرية المبنية بالطين واللبن المدرة» ، وكذلك المدينة الضخمة يقال لها : «المدرة» . وهو تعليل لاستبدال النون بالميم فقط ، وإلا فإن (النون) هي المسيطرة على ألفاظ القصيدة ، يشاركها في ذلك التنوين ، إضافة إلى أن الموقع الجغرافي له شهرته باسمه .

٢- بِشَمْرِ بِن قَنَا نَقَطُ لَدُنْ
فَوَاهِلٍ أَوْ بِبَهْرٍ يَنْفَلِينَا
ق (ج ٤ ص ٦ - و - ص ٩)
وبهـ كَالْمَقَابِيقِ يَنْفَلِينَا

لمعينة البرق : ما يقر في السحاب من شعاعه ، وهيئات أن يذهب عمرو هذا المذهب : إنه يتناول ما هو مألوف سائع لديه ، وما هو قريب منه ، ولن يصل به الخيال إلى تشبيه السيوف بالبرق ، فكيف به يشبهها بما تبقى في السحاب من شعاع البرق ؟

٣- وَقَدْ خَرَّتْ بِجَلَابِ الْحَمَى بِنَا
وَقَلْبُنَا قَنَاقَةً مِّنْ نَّبِينَا
وجه في (ل - مدق)
وَقَدْ خَرَّتْ بِجَلَابِ الْحَمَى بِنَا
أى هربت .

نقى نَغْبِذُ قَرِيبَتَنَا بِخَبَلٍ
نَجَلُ الْخَبَلِ أَوْ نُبَصِّرُ الْقَرِيبَتَا
نقى نَنْقُلُ إِلَى قَوْمٍ رَحَانَا
يَنْكُورُوا فِي الْقَاءِ قَا طَجِينَا
قَلْبَنَا الْبَهْرُ وَالسَّلْبُ الْبَيْتَانِ
وَأَسْبَاطُ بَقْنِنٍ وَتَنْخَبِيطِينَا

ومع ذلك ، فقد رويت بعض الأعمال مبنية للمجهول مثل : (نَغْبِذُ / نَغْبِذُ ن ٢٣) ، (نَنْقُلُ / نَنْقُلُ ن ٢٣) . وربما أن الشاعر يعبر تعبيراً عاماً وهو في غاية تبجحه واستملاحة ، فإنه غير محتاج إلى التحفى والتورى من الأنظار ، بل هو طاف على السطح ، يتحدث بملء شديده ، معلناً استعداداه لأى لقاء متظر . إنه التحدى للملك من جهة ، وللناس من جهة أخرى ، ولذلك فلا خشية أو مواربة ، بل صراحة يعكسها العنف ويسمها بميمه . وأذن فالرواية الصحيحة لكل ذلك هي البناء للمعلوم وإظهار «النحن» .

٤٤ - وقد نجد مثل ذلك التغير في المفردة الواحدة ، وتظل على ما هي عليه ولا تغير إلا في حركة واحدة ، ولكن ذلك لا يغير في المعنى ولا يؤثر فيه . وربما كان ذلك حالداً إلى كيفية نطق المفردة فيما بعد ، أو إلى التغير الصوتي أو اللهجي من منطقة إلى أخرى ، ومن الصعب القطع بواحدة منها ، مثل :

وَنَحْنُ خَدَاةُ أُرَيْدُ فِي حَزَازِي
رَلْنَا نَوْنُ رَلِي السَّرَابِينَا
ومثل :
وَنَحْنُ الْقَابِشُونَ بِبَى أُرَاقِ
نُفُ الْجِلَّةُ الْكُحُورُ السُّورِينَا

فالمواقع الجغرافية (حَزَازِي / أُرَاقِ) تاتي أحياناً عليها الضم أو الفتح ، أو (حَزَازِي) على أنه علم مذكر (ن ٢٣) ولكن من غير أن يحدش ذلك السمع أو الإحساس ، وإن كان الرجوع إلى المعاجم الجغرافية والأشعار الجاهلية يميل نحو نحيب و«حَزَازِي» . وهو مساهمة للفتحة ، والفتحة المقدره على الألف المقصورة في المعلقة .

ومن ذلك أيضاً تناوب الكسرة أو الفتحة في مفردة ما بحيث يصعب تفضيل إحداها على الأخرى ، وإن كان هناك ما يشجع على الأخذ بالأولى أو الثانية ، إما للمعنى أو الإيقاع الصوتي ، مثل :

لَيْسَ قَلْبِي بِنَ أَبْدَانَا وَبَيْسَا
وَأَمْرِي فِي الْخَبِيرِ مُقَرَّبِينَا
بَيْسَا (ص ٦٧٦)

فالمفردة (بَيْسَا) رويت بفتح (الباء) ونصبها ، وهذا لا يؤثر على الإيقاع الوزن . والمعنى بالكسر هو السيوف ، وبالفتح هو

وإن كانت الرواية الأخرى : (كلاب الحى / الجن ٢٢) ، فإن ذلك لن يغير من الأمر شيئا لأن (هقت) تحريف لآخر . قال أبو ذؤيب :

وَلَا مَرُهَا كَلْبِي لِيُجِيزَ نَفْسِي
وَلَوْ تَبَعَنِي بِالشَّكْلِ بِحُلِيِّهَا
وقال جابر بن جنى التلمى :

وَكُنْ مُصَابِنَا قَبْرُ بِلَابِي
خَفَاءَ جَبِينِي فِي رَهَاءِ مَرْزَمِ (١٠)
٤- حُذِنَا النَّاسَ كُلَّهُمْ جَمِيعًا
مُقَارَعَةً بَيْنَهُمْ عَنْ بَيْنِنَا
وقد جاء القطر الثانى (ل- د- هدا) :
بِنَفْسِي فِي الْخَطُوبِ الْأُولَى

وهذا التعليل والتوسل للجمل بالانمال ضعيف فى المعلقة ، لأنه يأتى بالمصادر والأسماء والأصوات موقعا عليها الحركات : مقارعة .

٥- كَانُ مُتَوَتِّنُ مُتَوَنُ حُلِي
تُصَفُّهَا الرِّيحُ إِذَا جَرِينَا
جاء فى (ل- د- هرا) :

كَانُ مُتَوَتِّنُ مُتَوَنُ جِدْ
تُصَفُّهُ الرِّيحُ إِذَا حَرِينَا

يقال : غرى العد : برد ماؤه .

ومع أنه من الواضح أن حمرا يفضل الفتح على غيره ، أى (تصففها) فى مقابل (تصفقه) ، فإن رنين التكرار اللين محدثه (الراء) فى (خدر) غير موجود فى (هد) . ومن الملحوظ أن الرنين من خصائص المعلقة ، إضافة إلى صورة الجمع فى (خدر) إزاء جمع المتن ، فى حين أنه مفرد فى العد .

وبعد كل هذا النقاش والتفصيل ، هل وصلنا إلى دحس فكرة الأناشيد المتعددة والروايات المختلفة التى مارسها الشاعر نفسه ، وأن المسئولية لا تقع إلا على الرواة وحدهم وليس على الذاكرة وحدها ، بل إن اللغة نفسها تتحمل للمسئولية بسبب كثرة مترادفاتها وتداخل لغاتها ؟

لقد بينا أن الشاعر حمرو بن كلثوم كان يعتمد اعتمادا كلياً على الجناس اللفظي والحروف القوية التى تناسب جو القصيدة الانفعالي المتوتر مثل (القاف) و (الكاف) ، وكان إلى جانب ذلك يخلق جواً موسيقياً عذبا يعتمد كثيراً على حرف اللد للآلف والفتحة ، وهو جو يحاط بكبرياء الشاعر واستعلائه واقتضائاته التى لا حدود لها .

وإذا أردنا أن نحقق إمكانية صحة هذا التحليل ، فعلينا أن ننظر فى قول فروة بن مسيك المردى : (ل- طيب) .

لَنْ نَنْبِيَّ قَلْبُؤُنْ بِسَمِي
وَأَنْ نَنْبِيَّ قَلْبِي (١١) مُنْجِينَا
وَأَنْ نَهْزِمَ قَلْبِي مَهْزُومِينَا

فهذا البيت يضاف أحيانا إلى المعلقة (ج ٤١٥) . وإن نظرة فاحصة لهذا البيت لتبين البون الشاسع بين حمرو وفروة . فحمرو يمثل روح المنتصر ، وفروة يمثل روح المهزوم . وليس أدل على ذلك من هذا التعثر فى تردد الأفعال التى يتجنبها حمرو . فبيت فروة يتفق مع روح الهزيمة التى خمرت قبيلة مراد إثر هزيمتها . هل بد همدان فى وقعة الرزم (١٢) . إنه يفترض الغلبة لقومه وبنيهم بالانتصار ، أما حمرو فلا يتصور هزيمة أبداً ، إنه منتصر أبداً ، يسحق أعداءه ويلحق بهم أشنع الهزائم فى كل وقت وفى أى مكان . ولعلنا نزداد اقتناعاً بشخصية حمرو وشخصية معلقته إذا ما التبس علينا كل ذلك بقصيدة لامية بن أبى الصلت على وزنها وقافيتها ، مطلعها :

حَرَلْتُ الدَّلَارَ قَدْ أَلْزَمْتُ بِسَبِي
بِزَيْمَنِي إِذْ تُحَلُّ بِهَا قَطِينَا (١٣)

فليس من شك أنها وصاحبها نوع مختلف ، وأن حمرا ومعلقته نسيج وحدهما . هذا على الرغم من أن أبياتا فى قصيدة أمية قد جاءت على منوال قصيدة حمرو ، وهى قوله :

وَرُفْنَا أَلْجَدَ عَنْ كُفْرٍ بِزَارٍ
فَلَوْزْنَا مَابَرْنَا الْبَيْنَا
وَلَفِينَا يَسْرُونَ الْقَتْلُ قَدْ
وَسَبْنَا فِي الْمَرْوَبِ مَهْرَبِنَا
وقوله :

تَحْبِرُكَ الْقَبَائِلُ بِنَ نَعْدُ
إِذَا عَلُوا سَنَاءَ أُولِينَا
بَأْنَا السَّارِلُونَ بِكُلِّ نَفَرٍ
وَأَنَا السَّارِلُونَ إِذَا الْفَقِينَا
وَأَنَا الْبَائِسُونَ إِذَا أَرَفْنَا
وَأَنَا السَّاجِدُونَ إِذَا دُجِبْنَا
وَأَنَا الْحَائِلُونَ إِذَا أَتَانَتْ
حُطُوبُ فِي الْخَصِيرَةِ نَبْنِينَا
وَأَنَا السَّرَائِلُونَ عَلَى نَعْدُ
أَكْفَا فِي الْكُفَارِ مَابَعِينَا
وقوله :

وَأَنَا السَّارِلُونَ أَلَاءَ صَفْوَا
وَتَغْسِرَبْ حَبْرُنَا كُنْدَرَا وَطِينَا (١٤)

وسيجد المتأمل فى هذه الأبيات الصنعة الظاهرة عليها ، ومحاولة المتحل أن يقلد أو يقتبس من حمرو . كما يبدو الفرق واضحا بينها وبين قصيدة الراعى النيمى المعارضة لها ، خصوصا فى أبياتها الأخيرة ، حيث نحس بضعف الصوت الفخري فيها . ففى حين يرتفع صوت حمرو غاضبا مجلجلا ، يتطامن صوت الراعى تطامنا واضحا . ويتبين لنا ذلك فى قول الراعى :

وانظر أيضا : F.E. Johnson, The Seven Poems, (London, Luzac & co. 1894) PP. 130-165.

(ز) أبو عبد الله الحسن بن أحمد بن الحسين : الزوزل شرح القصائد السبع (بيروت ، دار بيروت ١٩٧٢ م) ص ١١٨ - ١٣٥ .

(س) أبو جعفر أحمد بن محمد النحاس ، شرح القصائد التسع المشهورات ، تحقيق : أحمد خطاب ، (بغداد ، مط - الحكومة ١٣٩٣ هـ / ١٩٧٣ م) ق ٢ ، ص ٦١٣ - ٦٨٣ ، ٧٧١ - ٨٣٨ .

(ب) أبو بكر محمد بن قاسم الأنباري ، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ، تحقيق : عبد السلام هارون (مصر ، مط ، دار المعارف ط ٢ ، ١٩٨٠ م) . ص ٣٦٩ - ٤٢٨ .

(ج) أبو زيد محمد بن الخطاب القرشي ، جهرة أشعار العرب ، تحقيق : محمد علي الهاشمي (الرياض ، مط جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ط أولى ١٣٩٩ هـ / ١٩٧٩ م - ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م) ص ٣٨٧ - ٤١٥ .

(و) أبو الحسن أحمد بن فارس : معجم مقاييس اللغة ، تحقيق : عبد السلام هارون (القاهرة ، الخانجي ط ٣ - ١٤٠٢ هـ / ١٩٨١ م)

(ل) ابن منظور - اللسان .

• فيها يتعلق بالحروف وصفاتها : انظر :

- إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، (مصر - مط - الفنية الحديثة ط ٤ ١٩٧٢ م) ص ٢٤ - ٤١ .

- يوسف الخليفة أبو بكر ، أصوات القرآن ، (الخرطوم ، مكتبة الفكر الإسلامي ط - أولى ١٣٩٢ هـ / ١٩٧٣ م) ص

٥٤ - ٥٦ ، ٧٥ - ٧٧ ، ٨١ - ٨٢ - ٨٨ . الخ .

- أحمد مختار عمر ، دراسة الصوت اللغوي ، (القاهرة - مط -

سجل العرب ط ٢ ١٩٨٢ م . ص ١٦٧ - ٢٧٩ .

- كمال إبراهيم بدري ، علم اللغة المبرمج ، (الرياض ، مط -

جامعة الملك سعود ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م) ، ص ١١١ -

١٢٣ .

وَزَدَنَ التَّجْدَ قَبْلَ اِهْنِ زَزَاوِ
لَنَا فَرُّوْا بِهِ حَتَّى زَوْبِنَا^(١٥)

والصورة الاستعارية عند الراعي ووردن المجده تقابلها الصورة الحقيقية عند عمرو ووردنا الماء . وللمجد عند الراعي يشترك فيه غيرهم معهم ، أما المجده عند عمرو - كما عرفنا - فخاص بهم وحدهم ، لا يشاركهم فيه أحد وكذلك الماء - رمز السيطرة في الجاهلية - تتحكم فيه تغلب وحدها ، أما غيرهم فيشربون كندراً وطيناً . ولا شك أن منبجنا الذي طبناه هنا سيسعنا من التفرق بين القصيدتين .

كذلك تتضح شخصية عمرو وشخصية معلقته إذا ما عقدنا موازنة بينها ، وبين شخصية الكميت وشخصية قصيدته النونية التي يقول مطلعها :

أَلَا حُبِّبَ ضُنَّا بِأَمْبِينَا
وَقُلْ بَلَسَ بِقَوْلِ مُسْلَبِينَا^(١٦)

ولعلنا بعد ذلك نتفق في أن البيتين اللذين أضيفا إلى المعلقة : هما أضيف إليهما من أبيات خارجة عن روح النص وعن روح صاحبه ، فهما بيتان ليسا منها في شيء ، وهما :

فُفَاراً فُفُفْتُ مِنْ غُنْدِ نُحُوحِ
بِنُطْنِ الدُّنْ بِنُطْبِلِ السُّبُبِ
بُؤُوءُ أَلْرُءِ بِنَا وَفُؤُ نَافِ
وَأَنْ فُؤُ فُؤُ نَافِ السُّبُبِ
(ن ١٨)

• روايات المعلقة والرموز المستخدمة لها في التحليل :

(ت) أبو بكر يحيى بن علي بن محمد بن بسطام الشيباني التبريزي : كتاب شرح القصائد العشر ، تحقيق : شالز جيمز لبال (كلكتا ، مط ، دار الإمارة ١٨٩٤ م) ص ١٠٨ - ١٢٤ .

Th. Nöldeke, Fünf Möallaqāt (Wien 1899) pp. 14-39.

الهوامش

- ٢٠ - فلقد أشير فيها أشير إليه من دواحي العداوة والبغضاء بين الاثنين بن عمرو بن كلثوم رفع يده فظلم حجر بن عمار بن يدي الملك ، فغضب الملك ولام ابن كلثوم ، فلما كان الليل أقبل حجر حتى دخل على عمرو بن كلثوم فيه فظلمه فنادى آل تغلب . ووصف الرواية وضعا شبيها بوضع انقباض تغلب على هيم الملك حين قال : فوالله ما زالت الحيل تنوب حتى ظننت أن الأرض كلها غيل ، ثم يقول : فلما كان آخر ذلك إذا مناد ينادي فوق قصر الملك : يا حجر بن عمار ، أنالك جار ، وتبين كرامة عمرو بن هند لعمرو بن كلثوم بعد أن أجاز حجرا وقال له : وأقلت الرجل ، فاجله حجر بل لظمت . قال عمرو له : وأب لك . انظر التبريزي : ص ٢٥٨ ، كتاب أشعار الهامة ، تحقيق : جودو غ ولهم فريخ (بن ١٨٢٨) .
وانظر هجاء عمرو بن كلثوم المبرر لعمرو بن هند ومهينته الشديد له : عمرو ابن كلثوم ، تحقيق : فريخ فونكو ، مجلة المشرق ص ٢٠ ج ٧ نوز ١٩٢٢ م . ص ٥٩٤ - ٥٩٥ .
٢١ - للزبيدي ، المنقب ... ورقة ١٢٥ أ .
٢٢ - المصدر نفسه ، ورقة ١٢٨ أ .
٢٣ - مصطفى الغلاييني ، رجال المخطوطات العشر ، (بيروت المكتبة العصرية ط - ٢) ص ١٩٧ .
٢٤ - القرطبي ، الجمهرة ، ج ١ . ص ٢٠٩ .
٢٥ - سيد بن حل الرضوي ، رغبة الأمل ، (مصر مط النهضة ، ط أول ١٣٤٦ هـ / ١٩٢٧ م) ج ٢ ص ١٧٦ .
٢٦ - Mohamed Al-Nowahli, A Rhapraesal of the Relation between Form and Content in Classical Arabic Poetry, Attiled Terce Congress du Studi Arabi e Islamio (Ravello, 1966) (Naples, 1967) PP. 519-40.
وانظر أيضا كتابه : الشعر الجاهلي ، مبيع في دراسته وتلقاه . القاهرة - مط - الدار القومية ١٩٦٦ م) ج ٢ .
٢٧ - يوسف اليوسف ، بحوث في المخطوطات (دمشق ، مط . . وزارة الثقافة ١٩٧٨) ص ٢٥٩ .
٢٨ - ديوان الأضي ، تحقيق ، محمد حسين (مصر ، مط ، النموذجية ١٩٥٠) ص ٥٥ .
٢٩ - أبو جيلة الوليد بن حيد البحتري الهامة تحقيق لوس شيخو (بيروت ، مط - دار الكتاب العربي ط ١٣٨٧ / ١٩٦٧ م) ص ٨٧ .
٣٠ - الزبيدي : الفج ، « بطن » .
٣١ - ديوان جرير : تحقيق ليلى حاوي (بيروت - دار الكتاب اللبناني ط أول ١٩٨٢ م) ص ٦٧٦ .
٣٢ - أبو حل إسحاق بن القاسم القائل : الأمل ، بيروت ، دار الأفاق الجنبية ج ٢ - ص ١٣٣ ، ٤١٠ هـ / ١٩٨٠ م .
٣٣ - شرح ديوان عترة بن شداد : تحقيق . حيد المنعم عبد الرؤوف السلي ، القاهرة مط - شركة فن للطباعة ب ت ، ص ١٧٣ .
٣٤ - ديوان عمرو بن كلثوم ، ص ٥٥٩ .
٣٥ - أبو سعيد الحسن بن الحسين السكري ، شرح أشعار المذللين ، تحقيق : حيد الستار أحمد فراج وحمود محمد شاكور (مصر - مط - المدس ١٣٨٤ هـ / ١٩٦٥ م) ج ٣ ، ص ١٢١٢ .
٣٦ - القرآن الكريم سورة (ص) آية رقم ٣٨ . كما وردت الآية نفسها في سورة (إبراهيم) آية رقم ٤٩ .

١ - رجب بلشير ، تاريخ الأدب العربي ، تر : إبراهيم الكيلاني . (تونس ، مط - مطبع الكتاب ، ط - أول ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٦ م ، ص ١٩٤ - ١٩٥ .

٢ - M. Zwerler, The Oral Tradition, Ohio, Ohio Univ. Press 1972, p. 194.

٣ - M. Zwerler, «Classical Arabic Poetry Between Folk and Oral Tradition, Journal of the American Oriental Society, No. 96 (1976) p. 212.

٤ - أبو بكر محمد بن الحسن بن فريد ، الاشتقاق ، تحقيق : حيد السلام هارون . (مصر - مط - السنة المحمدية ١٣٧٨ هـ / ١٩٥٨ م) ، ص ٣٣٩ .

٥ - أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى المرزبان ، الموضح ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، (مصر ، مط - لجنة البيان العربي ١٩٦٥ م) ص ٥٥٣ .

٦ - القرطبي : جمهرة أشعار العرب ، ص ٢١٨ .
٧ - المصدر نفسه ، ص ٢٠٨ ، ص ٢١٠ .

٨ - أبو عبد الله محمد بن مسلم بن قتيبة ، الشعر والشعراء ، تحقيق : أحمد محمد شاكور (مصر - دار المعارف ١٩٦٦ م) ص ١٩٠ ، ٢٦٣ .

٩ - إبراهيم بن محمد البيهقي ، المحاسن والمساوي ، (بيروت - دار صادر ١٣٩٠ هـ / ١٩٧٠ م) ص ٤٢٧ .

١٠ - محمد بن سلام الجسمي ، طبقات فحول الشعراء ، تحقيق : حمود محمد شاكور (مصر - دار المعارف للطباعة والنشر ١٩٥٢ م) ص ١٢٧ .

١١ - المرزبان ، معجم الشعراء ، تحقيق : عبد الستار أحمد فراج . (القاهرة ، مط - مطبعي الباب الخليلي ١٣٧٩ هـ / ١٩٦٠ م) ص ٧ .
١٢ - M. Zwerler, The Oral ... p. 195

١٣ - M.C. Bateson, Structural Continuity in Poetry: A Linguistic Study in Five Pre-Islamic Arabic Odes. paris and the Hague, Mouton, 1970.

١٤ - K. Abu-Deep, Towards a Structural Analysis of Pre-Islamic Poetry (1) : The Key Poem. International Journal of Middle East Studies, No. 6 (1975) pp. 148-184. Towards a Structural Analysis of pre-Islamic Poetry, (11), The Eros Vision, Edsbynt, No. 1 (1976) PP. 3-69.

ومع ذلك فإن دراسته المتعمقة لفصيلة عمرو خلفت تمام الاختلاف عن دراستنا هنا : كمال أبو حبيب ، الرقي المتنعة ، (مصر ، مط - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ م) ص ٦١٥ - ٦٢٩ .
١٥ - Zwerler, The Oral... PP. 52- 35, 75-26, 234- 262.

١٦ - ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، ج ١ ص ٢٣٤ - ٢٣٥ .
١٧ - المرزبان ، الموضح ، ص ١١٠ - ١١١

بل إن ابن فريد يجعل إنشاء قصيدة الجارث بن حازم ليس بين يدي عمرو بن هند بل بين يدي المنذر بن ماء السماء . الاشتقاق ص ٣٤٠ .

١٨ - حبة الله أبو البقاء المزني ، للمناقب للزبيدي ، خطوطة المصحف المطبوع رقم Add 23, 296 ، ١٢٥ ب .

١٩ - التبريزي : كتاب شرح الفوائد العشر ص ١٠٨ .

- ٤٣ - ديوان ثمة بن أبي الصلت ، تحقيق : بشير عيوت (بيروت - مط - الوطنية ، ط . أول ١٣٥٢ هـ / ١٩٣٤ م) . ص ٦٦ .
- ٤٤ - المصدر نفسه ، ص ٦٦ - ٦٨ .
- ٤٥ - ديوان الراعي النديمي - تحقيق : ولهيوت فاهيرت (فيلادلفيا ، فرانس - ليدن ١٤٠٩ هـ / ١٩٨٠ م) . ص ٣٧٢ - ٣٧٦ .
- ٤٦ - ديوان الكهنت الأسدي ، تحقيق : فادي سلوم (النجف ، مط ، العراق ١٩٦٩ م) ج ٢ ، ص ١١٤ ، وانظر ص ١٠٩ - ١٣٤ .
- وانظر : ديوان ابن النعمية ، تحقيق : أحمد راتب الفياض (مصر - مط المثلث ١٣٧٩ هـ) ص ١٥٠ - ١٥٩ .
- ومن الروايات الفاسدة للقصيدة رواية الإيشي :
- تَرْفَعُ إِذَا مَكَتَ عَلَ غَلَاوِ
قَدْ اسْتَلَّتْ حُشُونُ الْخَالِجِيهَا
إِنِّي مَقْلُ حَقِّ الْمَاجِ حَسَا
خَصِيماً مِّنْ أَكْثِ الْبَاسِيهَا
- شهاب الدين بن محمد الإيشي «المستطرف ل كل فن مستظرف» (مصر ، مط - مصطفى البابي الحلبي ط - الأخيرة ١٣٧١ هـ ١٩٥٢ م) ج ٢ ص ٢٣ .
- وما لا يطق مع طيبة المعلقة ولا طيبة صاحبها ما نسب إليه من قوله :
- كُنْتُ لِبَيْتِكَ نَحْوَةً بِحَبِيهَا
دِهَجٌ قُرْنُفُلٌ وَالْبَهَانِجِيهَا
- الزبيدي ، الناح : القرنفل .

- ٣٧ - السكري ، شرح أشعار الخليلين ج ٢ ، ص ٨١٥ .
وقال ملح :
فَأَسْحَى بِأَجْزَاعِ الطَّمْحِ كَأَنَّهُ
لِكَيْفِكَ كَسَارَى لَكَ عَنْهُ السَّلَاسِلُ
- المصدر نفسه ، ج ٣ ، ص ١٠٦١ .
- ٣٨ - ديوان أبي ليس صلي بن الأسلت ، تحقيق : حسن محمد باجودة (مصر - مط - السنة للحمية ١٣٩١ / ١٩٧٣ م) ص ٧٤ .
وقال ليس بن الخطيم :
- إِذَا أَهْلًا لَنَا الْفَرْجُجُورُ رَسَلَتْ
رَسَلَةً حَقٌّ كُنْتُ لَيْسًا لُنُنَا
- ديوان ليس بن الخطيم ، تحقيق : ناصر الدين الأسد (بيروت ، دار صادر ، ط ٢ ، ١٣٨٧ هـ / ١٩٦٧ م) ص ٢١٦ .
- ٣٩ - السكري ، شرح أشعار الخليلين ، ج ١ ، ص ٥٥ .
- ٤٠ - أبو العباس المفضل بن محمد الفسي ، المفضليات ، تحقيق : كارلوس يعقوب لاييل (بيروت - مط - الأباء اليسوعيين ١٩٢٠ م) . ص ٤٤١ .
- ٤١ - أبو جعفر محمد بن جرير الطبري ، تاريخ الرسل والملوك ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم (مصر - دار المعارف ١٩٦٢ م) ج ٣ ، ص ١٣٥ .
- ٤٢ - المصدر نفسه . ص ١٣٤ - ١٣٥ .



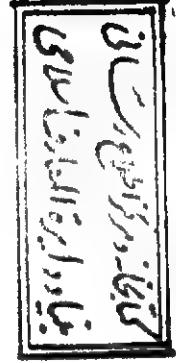
رسائل جامعية

مفهوم الواقعية

في أدب محمود البدوي القصصي

(١٩٠٨ - ١٩٨٦)

عرض: مصطفى عبد الشافي مصطفى



العرب . وقد انجبه أنصار الثقافة العربية إلى إحياء الشكل العربي في حكاياته ومقاماته وثقلها ، وانجبه أنصار الثقافة العربية ، إلى الكتابة حل مثال تلك النماذج المترجمة . وكان لما قدمته هذه المحاولات الأولى ، سواء منها ما عمد إلى إحياء التراث العربي أو ما انجبه إلى تقليد الشكل الغربي - كان له أثره في خلق وهي قصص بين القراء والأدباء . وقد مهد ذلك للقصة القصيرة أن تحتل مكاناً لها في الأدب العربي الحديث . وقد تقدمت القصة القصيرة في مصر بفضل رواد خمسة هم : محمد تيمور ، وهسي هبيد ، وشحاته هبيد ، ومحمود تيمور ، ومحمود طاهر لاشين .

ومحمود البدوي واحد من جيل حاصر جيل الرواد ، واستوعب تجربتهم الفنية والفكرية ، وساهم معهم في تأصيل هذا الفن الجديد ، إلا أن تجربته الفنية كانت أكثر ثراءً وامتداداً ، فهو ينتمى أصلاً إلى جيل الوسط الذي يهزم عدداً من الكتاب المبدعين ، أمثال محمد عبد الحليم عبد الله ، وأمين يوسف غراب ، ونجيب محفوظ ، وغيرهم .

هاش البدوي تجارب الرواد وسميهم لتأصيل فن القصة في الأدب العربي الحديث ، وتعرف الفن الجديد في إبداع الكتاب الغربيين ، ومن ثم انجبه إلى بلورة رؤية خاصة به في صياغة تفرص على الالتزام بالتقاليد الفنية لهذا الفن . وكان نتاج هذا رواية واحدة وعشرين مجموعة قصصية ، لجدها فيها بين عام ١٩٣٥ ، عام صدور روايته (الرحيل) ، وعام ١٩٨٥ ، وهو العام الذي أصدر فيه مجموعته الأخيرة (السكاكين) .

وقدمت هذه الأعمال عالماً فلياضاً ثرياً ، طرح رؤية الكاتب

عرض لرسالة الماجستير التي تقدم بها الباحث مصطفى عبد الشافي مصطفى إلى قسم اللغة العربية بجامعة الاسكندرية . وقد أشرف على الرسالة الأستاذ الدكتور السيد بيومي الورقي ، ناقشها الأستاذ الدكتور محمد مصطفى هدارة ، الأستاذ الدكتور سيد حامد النسلج . وأجهزت الرسالة بتقدير جيد جداً .

سعى هذا البحث إلى دراسة أعمال الفاض محمود البدوي (١٩٠٨ - ١٩٨٦ م) ، الذي ولد في أسبوط ، وحاش ومات في مصر ، وقدم للمكتبة العربية رواية واحدة وعشرين مجموعة قصصية ، وكتاباً في أدب الرحلات ، في حقبة ما بين عام ١٩٣٥ - ١٩٨٥ .

وقد انقسم البحث إلى مقدمة وأربعة أبواب وخاتمة ، وثبت بالمصادر والمراجع .

في المقدمة تناول الباحث القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث ، فقد كان أمام أدباء العصر الحديث في مصر حين أخذوا يعالجون فن القصة القصيرة المجاهان متنازبان :

الاتجاه الأول يتمثل في ما وصل إليه الشكل القصصي في التراث العربي من الأمثال والحكايات والأخبار والقصص . والاتجاه الثاني يتمثل في تلك النماذج القصصية المترجمة ، التي تنتمي في أغلبها إلى نتاج العصر الرومانسي .

وقد وقف هذان الاتجاهان في البداية على طرفي النقيض ، لطبيعة الصراع الذي كان بين أنصار الاتجاه الغربي وأنصار إحياء التراث

عوامل النشأة والتربية والبيئة والثقافة وغيرها من المؤثرات الخاصة .
أما الباب الثامن فيعد من أهم أبواب الرسالة ، وهو بعنوان
« عالم محمود البدوي القصص » ، وقد قسمه الباحث إلى أربعة
فصول :

الفصل الأول : يختص بعالم القرية ، وفيه تناول الباحث
القصص التي تدور أحداثها في القرية ، سواء في الوجه القبلي أو
الوجه البحري ، من خلال تأثير القرية على الكاتب ، ورويته
للقرية ، ويمثله إياها في إبداعه الفني ، وقضاياه الفكرية التي عرضها
من خلال مفردات عالم القرية .

الفصل الثاني : يختص بعالم المدينة ، وفيه تناول الباحث تمهيد
البدوي لعالم المدينة من خلال نظراته الواقعية ، واستيعابه لجوهر
المدينة ، وموقف الكاتب من المدينة ، وذلك كله من خلال قصص
دارت في المدينة ، خصوصاً في القاهرة والإسكندرية والسويس .

أما الفصل الثالث فجاء بعنوان « الأجواء الأجنبية في قصص
محمود البدوي » . ويرى الباحث أنها تمثل محوراً مهماً من محاور
محمود البدوي القصص . وقد عكست هذه الأجواء مكونات
شخصية محمود البدوي ، وأبعاد موقفه من الإنسان ، ومفهومه
للفن .

وقد زار محمود البدوي كثيراً من دول أوروبا الشرقية ، وانعكس
ذلك في أدبه ، فتمددت موضوعاته بتعدد البعثات .

ويأتي الفصل الرابع بعنوان « الجنس في قصص محمود
البدوي » .

وفيها أوضح الباحث استغلال البدوي للجنس لتقديم الأبعاد
الاجتماعية والبيولوجية للإنسان ، فالجنس يمثل عالماً خاصاً عند
البدوي ، استغله الكاتب لتعمية النفس البشرية ، متأثراً في هذا
بعلم النفس ، وألف ليلة وليلة ، وبالكاتب الغربيين ، بخاصة
ألبرت مورافيا .

والباب الثالث من هذا البحث بعنوان « تطور مفهوم الواقعية في
أدب محمود البدوي القصص » .

بدأ الباحث هذا الباب بنظرة عامة ، تناول فيها تطور مفهوم
الواقعية في أدب محمود البدوي ، ثم بعد ذلك قسم الباب إلى ثلاثة
فصول :

الفصل الأول : الواقعية الرومانسية .

وفي هذا الفصل من الرسالة بين الباحث ارتباط جيل البدوي
بالرومانسية في بداية أحوالهم ، وتأثرهم بالمنفلوطي . ومن أهم رواة
هذا الاتجاه محمد عبد الحليم عبد الله . ثم ذكر الباحث خصائص
القصة القصيرة وملاحظاتها لدى هذا الجيل ، مع عرض نماذج للقضايا
التي تعرضوا لها .

ثم تناول الباحث الرومانسية في أدب محمود البدوي القصص ،
خصوصاً في رواية « الرحيل » (١٩٣٥) والمجموعة القصصية
المسماة « رجل » (١٩٣٦) ، لأنها يمثلان هذه المرحلة . ثم بين

وتطور هذه الرؤية ، كما طرح تطور تعامله مع الشكل الأدبي
كذلك .

ثم أوضح الباحث تطور مفهوم الواقعية في إبداع الكاتب ، فقد
بدأ محمود البدوي إبداعه القصص في ظل مفهوم لم يكن قد تبلور
بعد للواقعية ، إذ كان المستقر في الأفق أن الواقعية هي
تناول المشكلات الاجتماعية بقصد الإصلاح الأخلاقي
والاجتماعي ، وذلك دون النظر إلى طليعة الرؤية الواقعية في تناول
والأداء . فالرومانسية تهتم بالمشكلات الاجتماعية كما تهتم
الواقعية ، لكن هناك اختلافاً في تناول بطبيعة الحال ، لاختلاف
المنظور الرومانسي من الواقعي . وهكذا كانت الأحوال الأولى
للبدوي مزيجاً من الواقعية والرومانسية ، تبلور لها مفهومها الواقعي
بعد ذلك في مرحلة تالية ، تطورت في دورها من مجرد الرؤية النقدية
والتشجيعية إلى رؤية تجمع بين التشجيع والنقد والتحليل .

وقد أراد الباحث في هذه الرسالة أن يدرس مفهوم الواقعية في
قصص محمود البدوي من خلال منهج يعتمد أصلاً على النص الأدبي
قراءة وتحليلاً ، ويحاول من خلال هذا المنهج أن يدرس المضمون وما
يطرحه من قضايا ، كما يدرس أيضاً علاقة التفاعل بين هذا
المضمون وأسلوب الأداء الفني أو ما يسمى أحياناً بالمعيار الفني
للقصة .

ووفقاً لهذا المنهج قسم الباحث بحثه إلى أربعة أبواب : الباب
الأول (مدخل تمهيدى للدراسة) وينقسم إلى فصلين :

الفصل الأول : الواقعية في القصة المصرية القصيرة ، نشأتها
وتطورها .

تناول الباحث في هذا الفصل نشأة الواقعية في الأدب العربي
الحديث وتطور مفهومها في القصة العربية الحديثة من خلال صورها
التي قسمها الباحث إلى واقعية رومانسية وواقعية اجتماعية وواقعية
تحليلية ، وواقعية متفائلة ، وواقعية فلسفية ، وواقعية نفسية ،
وقصة نهار الوحي .

ومن خلال تلك الصور تناولها الباحث أهم الخصائص
والأعلام ، مع تحليل بعض النماذج التي تمثل الاتجاه .

فالواقعية الاجتماعية من أهم كتابها يحيى حقي ، والواقعية
التحليلية من أهم رواها محمود البدوي ، والواقعية المتفائلة بعد
يوسف إدريس من أهم كتابها ، والواقعية الفلسفية من أهم كتابها
نجيب محفوظ ... الخ .

وجاء الفصل الثامن في الرسالة بعنوان « المؤثرات الواقعية في
أدب محمود البدوي » ، وينقسم إلى قسمين : مؤثرات عامة ،
ومؤثرات خاصة .

تناول الباحث في المؤثرات العامة ظروف العصر السياسية ،
الثقافية ، الاجتماعية والاقتصادية ، الفكرية .

أما المؤثرات الخاصة فهي العوامل التي كونت محمود البدوي
ثقافياً وفكرياً ووجدانياً وفنياً ، ووجهته وجهة واقعية ، تعاونت فيها

الشخصيات ، ويكون ذلك من خلال علاقة جنسية في الغالب الأعم .

الفصل الثالث : « لغة السرد والحوار » .

بدأ الباحث هذا الفصل بمقدمة في وظيفة اللغة في الأدب ، ثم تناول أسلوب الشخصيات وأسلوب الحوار ، واهتم اهتماماً خاصة في هذا الفصل بدراسة ارتباط اللغة بالأحداث والشخصيات ، وملاحظة تطور لغة السرد بتطور مراحل الواقعة في قصص البدوى ، فاللغة في المرحلة الرومانسية مثلاً لغة عاطفية انفعالية ، مع تأنيق واضح في الصياغة .

وفي المرحلة الواقعة تصبح اللغة أداة توصيل ونقل للأفكار في صياغة واقعية امتزجت بالتحليل النفسي في المرحلة التحليلية . ثم درس الباحث مفهوم القصة الشعرية عند البدوى ، وتأثيره فيها بالكتاب الرومي أنطون تشيكوف . وأخيراً درس الباحث الحوار عند البدوى ، ومزجه بين العربية والعامية أحياناً ، تبعاً لما يقتضيه الموقف .

ثم عتم الباحث رسالته بخاتمة تتضمن أهم النتائج التي توصل إليها ، فلوضح كيف أن الواقعة كانت هي السمة التي ميزت أدب محمود البدوى القصصى ، وأنه في واقعية هذه بدأ متردداً في مرحلة إبداعه الأولى بين الواقعية والرومانسية ، فمزج كثيراً من المشاعر والأفكار الرومانسية بروية واقعية لم تكن معالماً قد تحدثت بعد ، ثم تطورت هذه الرؤية إلى واقعية اجتاهية ، اعتمدت اعتماداً كبيراً حل الواقعية النقدية الغربية في كشفها عن مشكلات المجتمع وفضيح أسرارها الخفية . ولم تلبث الرؤية الواقعية عند البدوى أن تبلورت في مرحلة أكثر نضجاً ووعياً ، هي مرحلة الواقعية التحليلية ، حيث أصبح البدوى بالمجاهة إلى التحليل الخارجى والداخلى للشخصيات والأحداث ، من أهم كتاب الواقعية التحليلية في الأدب القصصى الحديث في العالم العربى .

وقد حرص الباحث في هذه الدراسة على أن يوضح بوضوح تضامر الشكل والمضمون ، وانعكاس المضمون على البناء المعيارى للقصة عند محمود البدوى ، ثم ذيل البحث بثبت بالمصادر والمراجع التي اعتمد عليها .

ملامح الرومانسية والواقعية في إبداع هذه المرحلة ، وتداخل الملهمين في فن الكاتب ، وفي تشكيل رؤيته .

وفي الفصل الثانى (الواقعية الاجتاهية) تناول الباحث العوامل التي أثرت في تكوين النظرة الواقعية عند جيل البدوى ، ثم تناول بالدرس والتحليل ملامح الواقعية في أدب محمود البدوى القصصى ، التي كانت في بدايتها واقعية اجتاهية ذات صبغة نقدية ، مهتم بنقد أوضاع المجتمع وكشف عبوه من خلال نظرة تسجيلية تهتم بالملاحظة والرصد .

الفصل الثالث وعنوانه « الواقعية التحليلية » :

وفيه تناول الباحث تطور النظرة الواقعية عند الكاتب ، حيث لم تعد تكتفى بنقد الأوضاع الاجتاهية ، بل انجذبت إلى تحليل الأبعاد والظروف ؛ فالغرد والواقع في كليهما نتاج ظروف ومؤثرات بعضها خاص وبعضها عام . وفي هذا الفصل انتهى الباحث إلى أن محمود البدوى يعد من أهم رواد الواقعية التحليلية في القصة القصيرة في الأدب العربى الحديث .

الباب الرابع : « عناصر البناء الفني في قصص محمود البدوى » .
حلل الباحث عناصر البناء الفني في قصص محمود البدوى مبيناً كيف كانت هذه العناصر انعكاساً طبيعياً لرؤيته الواقعية في مراحلها المختلفة ؛ وذلك من خلال ثلاثة فصول :

الفصل الأول : « الحدث » .

وفيه تناول الباحث الحدث في القصة القصيرة بعامة ، ثم الحدث في قصة البدوى بخاصة . والحدث عنصر أساسى من عناصر القصة القصيرة عند محمود البدوى ؛ فهو يركز على حدث رئيسى داخل إطار الوحدة المكانية والزمانية . كذلك أوضح الباحث أن للمكان المتحرك دوره في قصص البدوى .

الفصل الثانى : « الشخصيات » .

وقد بين الباحث دور الشخصية في قصة البدوى ؛ فالشخصية عنصر مؤثر وفعال في نمو الحدث ؛ ومن هنا اهتم بها الكاتب اهتماماً دفعه إلى تقديم الشخصية من الخارج ومن الداخل . ثم بين الباحث تردد شخصيات البدوى بين الخير والشر ، كما درس دور المرأة في قصة البدوى ، حيث تكمن المرأة وراء أغلب

عبد الشاق مصطفى

وثائق

نصوص من النقد الغربي الحديث

ت. س. إليوت

- جنوى الشعر وجنوى النقد
دراسات في علاقة النقد بالشعر في إنجلترا (الجزء الثالث)

فلفهارت هاينريكس

- يد الشمال
- آراء حول الاستعمارة ومعنى المصطلح « الاستعمارة »

نصوص من النقد العربي الحديث

الشيخ نجيب الحداد

- الأدب المقابل وبداية الأدب المقارن
في الدراسات العربية الحديثة الشيخ نجيب الحداد
ومقابلة بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي

يد الشمال

آراء حول الاستعارة ومعنى المصطلح «استعارة»

في الكتابات المبكرة في النقد العربي

تأليف : فللهارت هاينريخس
ترجمة : سعيد المنافع

كاتب هذا البحث هو فللهارت هاينريخس *Wolfgang Heinrich*. وهو مهتم في أبحاثه بالدراسات العربية المتصلة بالأدب والنقد القديمين. وهو يعمل أستاذاً في «قسم لغات الشرق الأدنى وحضاراته» بجامعة هارفارد بكمبريدج في الولايات المتحدة الأمريكية، ويقوم برئاسة القسم منذ بضع سنوات. له بحوث متعددة تتصل بالأدب والنقد والبلاغة، منها مؤلف عن صلة النقد عند حازم القرطاجي بالنقد عند أرسطو، وقد نشر بالألمانية سنة ١٩٦٩ في بيروت (نشره المعهد الألماني للأبحاث القرطاجية)، وعنوانه: *Arabische Dichtung Und Griechische Poetik; Basim Al-Qartaganni Grundlegung Der Poetik, Mit Berücksichtigung Aristotelischer Begriffe.*

ومنها بحث «يد الشمال» آراء حول الاستعارة ومعنى المصطلح «استعارة» في الكتابات المبكرة في النقد العربي. نشر بالإنجليزية سنة ١٩٧٧، وهو موضع الترجمة الحالية. ومما بحث عن (الاستعارة والبديع والعلاقة المتبادلة بينهما في الكتابات النقدية العربية المبكرة). نشر بالإنجليزية سنة ١٩٨٤ في مجلة تاريخ العلوم العربية والإسلامية، التي يصدرها فراد سزكين من معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية، في إطار جامعة فرانكفورت بألمانيا الغربية. ومما بحث عن «الاستعارات المزججة في الشعر المحدث (المعاصر)» - نشر بالإنجليزية سنة ١٩٨٦.

يهدف المؤلف في هذه الدراسة إلى إيضاح فكرته حول أن معنى مصطلح «الاستعارة» في بداية ظهوره في الكتابات العربية المتصلة بالنقد والبلاغة، خلال القرون الأولى من الإسلام، كان مختلفاً اختلافاً جلياً عما تطور إليه هذا المعنى فيما بعد. فهو يرى أن المنظرين الأوائل كانوا في كتابتهم عن الاستعارة لا يرون فيها إلا ما لفظه «الاستعارة المكنية» حسب المصطلح المتأخر للبلاغيين، كما تبدو في البيت المعروف للبيد:

وغداة ربح قد كشفت وقرو
إذا أصبحت بيد الشمال زمامها

ومن ثم كانت تعريفات المنظرين الأوائل وشواهدهم وتعليقاتهم - كما توضحها الدراسة - تنصب على هذا النوع من الاستعارة. وتقصي تعريفات المنظرين الأوائل وشواهدهم يشير إلى أن فكرة النقل، بمعنى نقل الاسم من شيء إلى شيء، أو نقل المعنى من شيء إلى شيء، لم تكن كما يستعملونه، وأن فكرهم هذه عن الاستعارة لم تكن قائمة على التشبيه، وإنما كانت تعتمد التمثيل. ومن هنا وجد تبادل بين كلمة نقل وتمثيل واستعارة في الكتابات المبكرة في هذا المجال.

بعد ذلك أخذت التعريفات تتغير لتشير إلى الاستعارة التي يعتمد فيها نقل الاسم من شيء إلى شيء ، أو نقل المعنى من شيء إلى شيء ، مثل إطلاق النرجس على العين ، وهو ما يمثل « الاستعارة التصريحية » حسب المصطلح المتأخر للبلاغيين . وهنا بدأ ظهور علاقة الاستعارة بالتشبيه . ولكن هذا التطور في معنى « الاستعارة » لم يصحبه تمييز بين هذين النوعين المختلفين في الاستعارة (اللذين يطلق عليهما المؤلف « الاستعارة القديمة » و « الاستعارة الحديثة ») حتى عصر عبد القاهر الجرجاني . وهذا يبرز كيف أن المصطلح الواحد « استعارة » كان يستعمل ليدل على معنى معين في أذهان المنظرين الأوائل ، ثم استعمله المنظرون الذين جاءوا بعدهم ليدل على معنى مختلف في أنماطهم . والمؤلف هنا لم يغفل عن أن كلا النوعين من الاستعارة كان موجوداً في الشعر القديم ، ولكنه يشير إلى أن ما أطلق عليه « الاستعارة القديمة » كان هو ما جذب اهتمام المنظرين الأوائل ليطبقوا عليه مصطلح « استعارة » . كذلك يشير الباحث إلى أن الدراسات المتعلقة بالقرآن الكريم كان لها دور مهم في تطور تعريف الاستعارة ، ليشير إلى ما أطلق عليه هو « الاستعارة الحديثة » .

ونمكن أهمية هذه الدراسة - في نظري - في كونها تقدم بحثاً جاداً يتقصى المصطلح العربي « استعارة » ودلالته في حقبة مبكرة في الكتابات العربية حول ما يتعلق بالبلاغة والتغيد ، ومن زاوية لم يلتفت إليها أحد من الباحثين العرب في العصر الحديث ، الذين كتبوا عن الاستعارة وتاريخها وتطورها .

القسم الأول

عرض للقضية في إطارها التاريخي :

مهدف هذه الدراسة أن تلفت الانتباه نحو التغير الجذري في المعنى الذي حدث لمصطلح الاستعارة في استعمالات علماء الشعر العرب خلال الحقبة التاريخية المبكرة للنظرية الشعرية ، التي تمتد حتى عصر عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ / ١٠٧٨ م أو ٤٧٤ هـ / ١٠٨١ م) .

وبما أن المعنى الأصلي للاستعارة* غير مألوف لدينا ، ولم يزل حتى الآن لإيضاحاً وإلماً من أولئك المهتمين بالدراسات العربية ، فإن لإيضاح هذا المعنى سيكون في صلب دراساتنا الحالية .

حقاً إن Benedikt Reinert سبق أن ذكر بعض ملاحظات ذات علاقة بالموضوع في بحث الفقه في مؤتمر Levi Della Vida^(١) الثالث ، إلا أن دراسة موثقة كاملة ، وتقريباً مفصلة للنصوص ما زالا غير متوافرين في هذا المجال . وحيث أن النتائج التي يمكن الحصول عليها من دراسة موثقة كهذه ستكون لها أهميتها ، في تقديري ، ليس بالنسبة لإدراك مناقشات المنظرين فحسب ، ولكن أيضاً لإيجاد فهم أفضل لتطورات معينة حدثت في الشعر العربي نفسه ، لذا فإن خطة بحث تقوم على الاستطلاع وسبر الأشياء - كما سيتبع هنا - ستكون نافعة بصفتها تمهيداً لدراسات أكثر اتساعاً .

وبإحدى ذي بدء ، أود أن أقدم جوهر القضية التي أريد البرهنة عليها من خلال هاتين المقولتين :

(١) إن مصطلح الاستعارة* الذي يستعمل في كتب البلاغة المتأخرة على أنه مكافئ لمعنى الاستعارة «Metaphor» بصفة

عامة ، كان يستعمل في النصوص المبكرة بصورة مهيمنة ، وربما بصورة أساسية ، للدلالة على نمط معين من الاستعارة يمكن أن نضرب له مثلاً « يد الشبال » كما وردت في بيت لبديع المعروف :
« وهذا ربح قد كشفت وقره »
إذ أصبحت بيد الشبال زمامها .

وكي يتميز هذا النمط من الاستعارة عن غيره سأطلق عليه مصطلح الاستعارة « القديمة » .

(٢) إن الاستعارات التي من نمط إطلاق « النرجس » على « العين » ، والتي تقوم في أساسها على مقارنة بسيطة بين الطرفين ، أخذت تظهر بالتدريج في كتب النظرية الأدبية ، وأخذ ينظر إليها على أنها استعارات . ولكن ما إن استقرت هذه الاستعارات حتى أحرزت فكرة المقارنة مجالاً واسعاً ، في كونها تمثل سمة جوهرية للاستعارة ، لدرجة أنه في بعض الأحيان لم تعد الاستعارات « القديمة » تعد استعارات . وهنا سأطلق مصطلح الاستعارة « الحديثة » لترمز لهذا النمط الثاني من الاستعارة .

وحين يتبين الفرق بين الاستعارة « القديمة » و « الحديثة » بصورة تامة ، سأقتبس هنا جملة أوردتها السكاكي (ت ٦٢٦ هـ ١٢٢٨ م ٢٩) ضمن تعريفات قديمة للاستعارة^(٢) . بقول السكاكي عن الاستعارة إنها إما « جعل الشيء الشيء » ، أو « جعل الشيء للشيء » . والعبارة الأولى من هاتين تنطبق على الاستعارة « الحديثة » ، التي مثلنا لها « بجعل النرجس عيناً » ، في حين أن الثانية تصف ما يحدث في الاستعارة « القديمة » ، التي مثلنا لها باستعارة لبديع « جعل اليد للربح الشبالية » . من الواضح أن مثل هذا النوع من التعريف ، الذي هو في حقيقة الأمر يمثل تعريفين مستقلين للاستعارة وضماً جنباً إلى جنب ، لا يمكن أن يحدث إلا في وقت حظيت فيه الاستعارة « الحديثة » بالاعتراف التام بها ، وإن كانت لم تحظ بعد بقدر من الوضوح يميز فيه بينها وبين الاستعارة

* تترجم هنا Metaphor .

وإذا ما عدنا إلى النصوص ، فإن أود أن أسهب في التفصيل لدى الفصل المتعلق بالاستعارة في كتاب قواعد الشعر لثعلب^(٧) ، حتى يظهر كيف يمكن أن توضع الملاحظات السابقة حول المتيح بصورة فعالة ، بالإضافة إلى أننا بحاجة إلى مادة توضح كيف كانت تجري الاستعارة « القديمة » . ويشمل هذا الفصل تعريفاً مبدئياً للاستعارة ، تلوها تسعة شواهد ، مع تعليقات قصيرة عليها . ومن تحليل عملي لتركيب هذه الأمثلة يظهر أن ليس منها ما هو استعارة « حديثة » من نوع إطلاق « الترجس » على « العين » (مع احتمال استثناء مثالين أحدهما قابل للجدل)^(٨) ، وأما جميعاً فمثل استعارات « قديمة » بالمعنى الذي سبق شرحه هنا . وكى أجعل البحث قريباً للأذهان اخترت بيت أبي ذؤيب المشهور :

وإذا المنية أنشبت أظفارها
أنشبت كل قسيمة لا تسليح

لأن هذا البيت تكرر الاستشهاد به مرات عدة في كتب المؤلفين المتأخرين عن الاستعارة . وعند تحليل الاستعارة في البيت من الواضح أن الفعل « أنشبت » والمفعول به « أظفارها » استعملا استعمالاً مجازياً ، وهما يظهران أن المنية حملت على أنها وحش مفترس .

ومن وجهة نظر تأصيلية ينبغي أن نفسر البيت كالتالي : يشرح الشاعر في تركيب صورته الاستعارية من مقولتين ، يمكن أن تألف الأولى منها بما يلي : « عندما يحمل الموت الإنسان فهو أمر هتم » ، وهي الفكرة الأساسية التي يريد الشاعر إيصالها إلى سامعيه . ويمكن أن توضع المقولة الثانية على النحو التالي : « عندما ينشب وحش مفترس هالبه في فريسته فإنها لا تغلت منه » . وهنا يكتشف الشاعر - أو من اخترع استعارة « أظفار المنية » - تشابهاً بين محتوى كلتا المقولتين ، ويربط الثانية بالأولى من خلال المقارنة : « حينما يحمل الموت بشخص ما ، يصبح أمراً هتموماً لا مفر منه ، تماماً مثلما أن الحيوان المفترس حينما ينشب أظفاره في فريسته لا تغلت منه » .

وتجدر ملاحظة أن المقارنة هنا لا تقوم بين عناصر مفردة يمكن مقارنتها ، كما هو الشأن في مثال « الترجس مثل العين » ، ولكنها تقوم بين مجموعة من العناصر أو - بعبارة أكثر دقة - بين العلاقات التي توجد بين العناصر في المجموعة (والعلاقات هذه إما أن تكون أفعالا أو مواقف) . ووجه التشابه في حالات كهذه هو شبكة مركبة من الجهات مختلفة ، يمكن التقاطها فكرياً وعاطفياً ، ولكن لا يمكن استيعابها عن طريق الحواس (وحل سبيل المثال نجد في البيت السابق الهجوم والتصميم من المهاجم ، والحروف والألم من الضحية ، والمعجز من المشاهدين) ، في حين أن الشكل الذي يشمل الترجس والعين ينتمي إلى العالم الحسي الخارجي . وحل هذا فإن ما نجده في أساس الاستعارة « القديمة » إنما هو تمثيل (إذا استعملنا المصطلحات المتأخرة الثابتة لدى المنظرين العرب) وليس

« القديمة » . ويظهر ، حل هذا ، أن العبارتين السابقتين تشيران إلى تحول في المركز الدلالي لمصطلح « استعارة » في كتابات المنظرين ، فالأولى منها تعين نقطة البدء في هذا التطور ، في حين أن الثانية تعرض مخطط التطور نفسه . وهذا التطور في « استعارة » يعكس إلى حد ما^(٩) - كما أحسب - تطوراً آخر حدث في الشعر . لكننا لن نتعرض لبحث هذا الجانب هنا ، وإنما سنقتصر على استقراء آراء المنظرين أنفسهم .

قبل أن أشرع في عرض الأدلة المتعلقة بهذه القضية (موضع البحث) وتفسيرها ، لابد لي من أن أعرض بعض ملاحظات تتعلق بالمتيح . لقد اتخذت مقالة « الاستعارة » لبونيياكر Seeger A. Bonebakker المنشورة في دائرة المعارف الإسلامية الجديدة (EI) مرشداً في حصر النصوص الأساسية المتعلقة بالموضوع ، ذلك أن هذه المقالة تمثل أحدث رصد شامل لما يتصل بموضوع الاستعارة لدى العرب . مع ذلك لبونيياكر لم يشر إلى التمييز بين الاستعارة « القديمة » والاستعارة « الحديثة » الذي يتناوله هذا البحث . واعتقد أن السبب في عدم إعطاء هذا التمييز ما يستحقه من اهتمام ، هو الاعتماد الكبير على تعريفات المنظرين ؛ إذ إن هذه التعريفات ، خاصة وقابلة لأكثر من تفسير ، مثلما أشار إلى ذلك بونيياكر نفسه عدة مرات . والسبب الرئيسي وراء هذا الغموض يكمن - حل ما يبدو - في استعمال كلمات مثل لفظ ، عبارة ، اسم ، إلخ ، للإشارة إلى الشيء الذي يحدث أو يجري فيه الاستعارة . وصحلية الاستعارة لا تحدث حسب خطة تتعلق بالألفاظ ، وإنما حسب خطة تتعلق بالمستوى العقلي ، ومن هنا فإن كلمات مثل كلمة « معنى » كانت أولى بالاستعمال في هذا المجال .

وقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى هذا الموضوع إشارة واضحة^(١٠) ، وربما كان علماء آخرون ممن كانوا يستعملون كلمات مثل « معنى » و « مسمى » قد شعروا بهذا الأمر قبل عبد القاهر ، ولكنهم لم يذكروا قصدهم من هذا الاستعمال بوضوح^(١١) . ولأن هذه التعريفات تركت بعض الأسئلة المهمة دون إجابة ، فعلى أن نلتبس في مواضع أخرى ما يزودنا بمعلومات إضافية . وأجد أن أهم شيء في هذا المجال هو مجموعة الشواهد المتعلقة بالاستعارة ، التي يمكن تحليلها طبقاً لأنواع الاستعارات التي تمثاها ، وتبعاً لأي عامل مشترك قد يكون بينها . ولتيسير هذه المهمة ربما كان من الأفضل وجود علامات رمزية مناسبة وسهلة التداول ، يمكن من خلالها جعل الأمثلة قابلة للمقارنة بدقة وسر . ولكن بما أننا نفتقد مثل هذه العلامات^(١٢) فعلى أن نعتمد تفسيراً حديسياً . أما المعلومات الأخرى الثانوية التي تتصل بمعنى « الاستعارة » فيمكن أن نستمدّها من النظر في مواضع استعمال هذا المصطلح لدى المنظرين ، ومن التيارات الفكرية التي ينتمي إليها كل منهم ، والتي تتمثل في حالتنا هذه في تيارات علم الشعر ومعاييره ، أو النقد الأدبي ، أو تأويل القرآن (يشمل ما كتب عن إعجاز القرآن) أو حتى علم اللغة .

مقارنة بسيطة ، أو تشبيها (إذا استعملنا ثانية المصطلحات الثابتة المتأخرة)^(١٤) .

وهذه الحقيقة المهمة (حول الاستعارة القديمة ، وكونها قائمة على التمثيل) سبق أن لحظها عبد القاهر الجرجاني في كتابه أسرار البلاغة ، وإن كان للأسف لم يسهب في الحديث عنها^(١٥) . وهي أيضا مدنا - كما أشرع - بشرح لما ذكره المظفر الحسني^(١٦) من علماء القرن الثالث عشر - وأيده عليه Bonebakker^(١٧) من خلال الاستعمالات الفعلية - من أن اللغويين القدماء (مثل الأصمعي والسكري وغيرهما) استعملوا كلمة « مثل » بدلا من « أو إلى جانب » كلمة استعارة . ومصطلح « مثل » (بمعنى حرفيا « المشابهة » ، وهو مصدر كلمة « تمثيل » ، ويشير إلى التعبير المجازي غير « الموضوعي » في التمثيل ، أو - إذا عكسنا الأمر - التمثيل هو « تطبيق المثل على موضوع معين » أو « ضرب مثل للشئ » حسب التعبير العربي المألوف . (ونجد ملاحظة أن كلمتي « التمثيل » و « ضرب المثل » تردان مترادفتين في الاستعمال عند عالم يفظ مثل عبد القاهر الجرجاني ، الذي يحرص أشد الحرص على إقامة التمييزات الدقيقة في حالات أخرى)^(١٨) . ومن هنا فإنه مادام هناك « تمثيل » فهناك « مثل » يصحق الاستعارة « القديمة » . وعلى هذا فمن الطبيعي جداً أن يطلق على الاستعارة « مثل » على سبيل التوسع .

وبعد النظر من زاوية أخرى فإن كلمة « مثل » لها دائرة واسعة من المعاني ؛ فهي ترد بمعنى « القول السائر » و « القول المأثور » ومعنى « الشاهد » ، ومعنى « النمط الأهل » ، وما شابه ذلك . لذا لا غرابة أن نجد ضمن الحالات المعروفة التي استعملت فيها كلمة « مثل » للدلالة على الاستعارة حالات لا تنطبق دوماً على الاستعارة « القديمة » النموذجية^(١٩) التي عرفناها .

وإذا ما عدنا إلى تركيب الصورة الشعرية في بيت أبي ذؤيب فعلى أن نقوم بالخطوة الأخيرة من تحويل التمثيل إلى « استعارة » . وقبل الشروع في ذلك ، أود أن أطرع مصطلحين علميين لتحديد جانبي التمثيل . وأرى أن نطلق على جانب المقولة المتعلقة بالموت اسم « الموضوع » TOPIC ، وعلى جانب المقولة المتعلقة بالوحش اسم « المثال » Analogue* . وعندئذ يمكن أن نصف الخطوة الأخيرة من تحويل التمثيل إلى « استعارة » بأنها سلسلة من العمليات يتم فيها تطبيق أو رسم « المثال » على « الموضوع »^(٢٠) ، أو بتعبير آخر يتم فيها عرض « المثال » من خلال « الموضوع » .

* لا يوجد في مصطلحات البلاغة العربية - حسب ما أعرف - كلمة مقابلة لمصطلح TOPIC و Analogue . ولقد وضعت كلمة « الموضوع » لتقابل TOPIC وكلمة « المثال » لتقابل Analogue اجتهداً . والمصطلح المتداول بين البلاغيين القدماء هو « التشبه » و « التشبيه » ، و « للمستعار » و « للمستعار له » ، في حالتي التشبيه والاستعارة على الترتيب . وقد نحاسيتها لأنها لا تطابق تماماً ما قصد المؤلف . (المترجمة) .

ويجدر أن نذكر أن هذا الإجراء ينطبق على كلا نوعي الاستعارة ؛ فسلسلة العمليات هذه قابلة للتطبيق على العناصر المفردة في حالة (الاستعارة « الحديثة ») ، مثلاً أنها قابلة للتطبيق على مجموعة من العناصر في حالة (الاستعارة « القديمة ») . ولكن هناك شرطين مهمين لابد من تحقيقهما لاستخراج قانون (الاستعارة « القديمة ») ؛ الأول : هو كون التطبيق بين « المثال » و « الموضوع » جزئياً ، فالعنصر الرئيسي في « الموضوع » العالي يظل موجوداً في الصورة الشعرية المنتجة . ومثال ذلك (الموت في شاهدنا « وإذا المنية ... ») ؛ الثاني ، هو أن ينسب عنصر أو أكثر من عناصر « المثال » إلى « الموضوع » نسبة تحيلية ؛ وغالباً ما يتم ذلك إما عن طريق الإضافة ، مثل « أفكار المنية » يد الشهاب ... إلخ ، أو عن طريق إسناد الفعل عندما يأتي خبراً بجملة اسمية ، مثل « الموت ينظر »^(٢١) . إن هذه الظاهرة - وما كانت بالشئ النادر الحدوث في الشعر القديم - هي على وجه الدقة ، ما استرعى نظر علماء الشعر في ذلك الوقت ، وهي ما ألفوا أن يطلقوا عليه مصطلح الاستعارة .

إن تأمل التعبيرات التي استعملها علماء الشعر هؤلاء لوصف هذه الظاهرة تدلنا على الطريقة التي فهموا بها كيفية تكون الاستعارة . ولابد أن هذه الظاهرة كانت قد شغلت أذهانهم ؛ لأن المقولة التي نحويها عندما تؤخذ على وجهها الظاهر تبدو بعيدة عن الحقيقة . فثعلب يذكر في تعليقه على مثالنا الذي حللناه سابقاً أن « الموت ليس له محالب » . ولقد كرر ثعلب هذا النمط من التعليق « وليس له أ » في حصة أمثلة . ومن الطريف أن نلاحظ أنه في مثالين تضمننا استعارة في إسناد الفعل حول الشئ التحليل إلى شئ صريح (ففى المثال « الموت ينظر » يقول « ولا عين للموت »)^(٢٢) . ومن الواضح أن جوهر ملاحظات ثعلب هذه عن الاستعارة يتضمن تأكيداً (غير ملفوظ) : أن هذه الأشياء التي لا وجود لها ، والتي نسبت إلى العنصر الرئيسي في « الموضوع » ، إنما هي أشياء اخترعها خيال الشاعر .

على أن هناك علماء آخرين كانوا أكثر وضوحاً في تعليقاتهم من ثعلب ؛ فهم يذكرون ما يقوم به الشاعر في عملية الاستعارة عن طريق عبارة « جعل له شيئاً » أو « استعار له شيئاً » (والعبارة الأولى استمرت حتى عصر السكاكي كما رأينا من قبل)^(٢٣) ، والعبارة الثانية^(٢٤) (وهي أكثر أهمية لغرضنا الحالي) تمهدنا إلى المعنى الأصلي لكلمة استعار ؛ فهو لا يكمن في « استعارة » اسم من مالكة الأصل ونقله إلى مالك آخر ، كما نجد في التفسيرات المتأخرة ، التي بنيت على الاستعارة « الحديثة » ، ولكنها - على العكس من ذلك - تعني استعارة شئ من مالكة الذي يمتلكه في العالم الحقيقي وإعطائه (على سبيل الاستعارة أو القرض) لآخر لا يمتلكه . وعلى هذا فإن لبدا في تشكيل استعارته « يد الشهاب » استعار اليد من « الراكب » ، وأحارها إلى « ربح الشهاب » ، تماماً كما هو الحال في الاستعارة المصاحبة لها « زمام الصباح » ؛ فقد استعار الزمام من الفرس ليعطيه للصباح .

ويظهر أن تسلسل العمليات هذا مناسب تماماً وصفه بالمصطلح النظري «استعارة». ولكن يظهر أيضاً أنه يمثل وصفاً للتركيب السطحي للصورة الشعرية، دون أن يتعرض للتمثيل الذي يندرج تحت الاستعارة. وهذا القصور يصبح واضحاً تماماً في أمثلة الاستعارة المتعددة (وعلى سبيل المثال هي إما استعارة واحدة ذات عناصر متعددة، أو استعارات متعددة مرتبطة معاً على مستوى المثال)؛ وذلك لأن جانب التوحيد في التمثيل لا يمكن استيعابه، ثم فإن يد الشال تصبح منفصلة بصورة غير طبيعية عن «زمام الغداة» في مثالنا السابق:

ووضاء ربح قد كشفت وقرة
إذا أصبحت بيد الشال زمامها،

هل أن هناك نقطة ضعف أخرى في مفهوم الاستعارة هذا، تلح في كونه يشمل أمثالا أخرى من الاستعارة تشترك في البناء السطحي نفسه، ولكنها تختلف عن التمثيل و/أو أنها تحتوي عنصراً متافراً للشيء المستعار في مجال «الموضوع». وهذا أمر يهدد أصله في الحساب عند دراسة بعض التطبيقات غير المتوقعة للمصطلح في الكتابات التي دارت حول الاستعارة.

إمعاناً في الحرص، فلنتذكر هنا أن الاستعارة - في معناها الأصل، وكما هو مسلم به هنا - لا تشير إلى كلمات أو أسماء، وإنما تشير إلى أشياء (فهي لا تحول الاستعمال الحقيقي للكلمة إلى استعمال مجازي، ولكنها تحول الأشياء الحقيقية إلى أشياء تخيلية). ومع ذلك فمن الطبيعي أن الأشياء يعبر عنها بالكلمات، وأنه ليس سهلاً بالنسبة للدماغ في حالته العادية أن يميز بين الاسم وحامله؛ فقد يتحدث الإنسان عن الاسم، في حين أنه يقصد - في حقيقة الأمر - الشيء الذي يطلق عليه الاسم، خصوصاً عندما يكون هذا الشيء ذا وجود تخيلي مشكوك فيه، كما هو الشأن في الاستعارة. وهذا إذن - في الواقع - هو مصدر الكثير من الاضطراب في تعريفات المنظرين للاستعارة وتعليقاتهم عليها^(٢٢)، بل إن بدايات استعمال مصطلح الاستعارة في الكتابات العربية - إذا ما سلمنا بصحة ما جاءنا من روايات - تقدم هي نفسها دليلاً صارخاً على الانتقار إلى الدقة. هناك نص لأبي عمرو بن العلاء (ت. حوالي ١٥٤ هـ - ٧٧٠ م) يرد فيه استعمال مصطلح الاستعارة. وسأورد هنا هذا النص المتعلق بالموضوع بأكمله، كي أثير فيها بعد مسألة أو مسألتين تتعلقان به. لقد استعمل أبو عمرو بن العلاء مصطلح الاستعارة في أثناء حكمه على بيت للشاعر الأرمي ذي الرمة. يقول ذو الرمة:

أقامت به حتى فوى الصود في الشرى
وساق الثريا في ملامحه السجور

ويعلق أبو عمر على البيت كما يلي:

«ولا أعلم قولاً أحسن من قوله «وساق الثريا في ملامحه السجور»، فصور للفجر ملامه، ولا ملامه له، وإنما استعار هذه اللفظة المجيبة، وهو من عجب الاستعارات»^(٢٣). إن جملة أبي العلاء «فصور للفجر ملامه» تعبر عن نسبة الملامه للفجر نسبة تخيلية - مما يجعلها تألف مع صفات أخرى للاستعارة «القديمة» - لكنها لا تثبت، كما هو ملحوظ، أن تتلوهما عبارة أخرى تتحدث عن استعارة اللفظ، وإنما استعار هذه اللفظة. إن هذا الاستعمال يبرهن - فيما أرى - على أن كلمة «اللفظة» ترد على سبيل التوسع، وليس على وجه الدقة. وهذا - في الواقع - يزودنا بمثال يوضح كيف أن كلمة «لفظ» تستعمل أحياناً في غير دلالتها الأصلية، «وإنما يقصد بها المعنى». واستعمال الكلمات أحياناً في غير دلالتها الأصلية ظاهرة تنتشر للأسف في كثير من كتابات المنظرين. ولقد كان عبد القاهر الجرجاني أول من لاحظها وفتقدها^(٢٤). ومن هنا فإنه لا يمكننا أن نأخذ تعريفات المنظرين للاستعارة على وجهها الظاهر؛ إذ إن هذه التعريفات تحوى عادة كلمات مثل لفظ، واسم، وعبارة، ومن الأولى أن نقارن بينها وبين كل الأداة الخارجية المتوافرة لدينا، مثلاً أشرنا إلى ذلك آنفاً. وبهذه الطريقة سنكتشف أيضاً إن كانت الشواهد تتفق مع التعريف الذي يقدمه المنظر، أم أن هناك فرقاً بين الاثنين. ووجود اختلاف بين الاثنين، بين الشواهد والتعريف، كثيراً ما يحدث، ويستقيم تفسير ذلك على أساس أن المؤلف ربما استمد تعريفه أو استوحاه من مصدر معين، واستمد شواهد من مصادر أخرى، دون محاولة للتوفيق بينهما^(٢٥).

وخصوصاً التعريفات كان له أثر سيء في أنه أتاح الفرصة للمفهوم «الحديث» للاستعارة لأن يزحف بصورة لا تكاد تلاحظ إلى هذه التعريفات. ولكن عندما نستمد حكمنا من الشواهد وتعليقات المنظرين عليها، يتبين لنا أن المفهوم «القديم» للاستعارة ظل ثابتاً بصورة ملحوظة، واستمر يمثل العمود الفقري لكل معالجات الاستعارة أمداً طويلاً. وشهد بهذا ما تضمنته الفصول التي هوجبت فيها الاستعارة في كتب كل من ابن المعتز، ولقدامة، والأمدي، وأبي هلال العسكري، وأخاقي، والقاضي الجرجاني، بل حتى في القرن الخامس الهجري في كتابي ابن رشيق وابن سنان الخفاجي. ولا نجد مجاوزة لهذا إلا عند عبد القاهر الجرجاني، وهو معاصر لابن رشيق وابن سنان الخفاجي، حيث نجد أنه فصل بين معطى الاستعارة «القديمة» و«الحديثة» بلباقة، وعرف كلاهما طبقاً للقاعدة التي أسس عليها من التشبيه أو التمثيل. والاستعارة القديمة مؤسسة على التمثيل، في حين أن «الحديثة» مؤسسة على التشبيه، حسب رأي الجرجاني. وهذا يمدنا بطرف الحيط لتتبع خطوات التطور الذي أدى إلى الاعتراف النهائي التام بالاستعارة «الحديثة». هل أن هناك سؤالين بحاجة إلى الإجابة عنهما؛ أحدهما: منذ متى بدأ علماء الشعر يظفرون إلى الاستعارة (أو إلى أمثاط معينة من الاستعارة) من زاوية التشبيه؟ والثاني: ما الذي ولد هذا المدخل الجديد للاستعارة؟

يصيرون من الفزع» (٢٨). ويبدو لي ، حقاً ، أن الاستعمالات الجريئة للاستعارات من النمط « القديم » كان لها أهميتها البالغة في الجدل الذي دار حول البديع آنذاك ، والذي أطلقه تطرف أهل تمام في هذه الاستعمالات . على أن هذه الحقيقة لم تلق بعد ما تستحقه من اهتمام الباحثين (٢٩) . أما بالنسبة للاستعارات الحديثة فمن المعروف أنها ما انتشرت بصورة بارزة إلا في الشعر العباسي المتأخر ؛ فقد كانت في معظم الحالات تمثل نتجاً تاريخياً للتشبيهات العامة المستهلكة ، ومن ثم احتاجت إلى شيء من الزمن حتى تتطور (٣٠) . ويبدو أن المنظرين لم ينتبهوا إلى هذه الظاهرة إلا في وقت متأخر ؛ وعندما تنبهوا إليها واجهتهم صعوبة في تصنيفها في موضعها اللائق . ولذا فإنه حتى القرن الحادي عشر الميلادي مازال ناقد مثل ابن سنان الخفاجي ينكر أن تكون هذه الأمثلة استعارات ، ويرى أنها تشبيهات قد حذفت منها أداة التشبيه . ومن الواضح أن مصدر هذا هو كون المفهوم « القديم » للاستعارة ما يزال حياً نابضاً في الأذهان ، وأن التشبيه ، من زاوية أخرى ، وهو ما أسست عليه الاستعارة « الحديثة » ، لم يكن يرد على الذهن إلا بوصفه شيئاً متميزاً تماماً عن الاستعارة (٣١) .

ويبدو من الغرابة بمكان ، أن يكون أهم عامل أدى إلى ادخال فكرة التشبيه إدخالاً نهائياً في مجال نقاش الاستعارة ، إنما جاء من خارج الحدود الضيقة للنقد الأدبي وللنظرية الأدبية . إن الرمان (ت ٣٨٢ هـ - ٩٩٤ م) - وهو من أعظم من كتبوا عن إعجاز القرآن - كان أول كاتب (٣٢) يقوم بتعريف التشبيه والاستعارة طبقاً لعلاقتها المتبادلة ، وذلك عن طريق الإشارة إلى أن التشبيه العام ينتمي إلى أصل اللغة ، (المعنى الحقيقي للغة) ، في حين أن الاستعارة ليس لها ذلك ، لأنها تحوى نقلاً للاسم . وبصرف النظر عن هذا الفرق فإن كلا الاستعارة والتشبيه يقوم بالفرس نفسه من ربط شيئين على أساس من منحي مشترك بينهما معاً ، بطريقة يقوم فيها الثاني بإعطاء الأول بياناً أكثر (٣٣) . ومن الواضح أن هذا المفهوم للاستعارة لا يكاد يتصل بالمفهوم « القديم » لها ؛ فالرمان يمثل تقاليد مختلف من تلك التي يمثلها من كتبوا عن الشعر . إن مصطلحات علماء الإعجاز استمدت جانباً منها من مصطلحات مفسري القرآن ، التي تضافرت فيها جهود النحويين ، وعلماء التأويل وعلماء أصول الفقه . وفي هذه المجالات كانت الاستعارة ترد على أنها مصطلح يشير إلى استعمال الكلمات في معنى غير معناها الحقيقي (٣٤) . وما يشير الانتباه أن نجد أن أفكار الرمان هذه قد أثرت تأثيراً كبيراً على كل الذين كتبوا عن الشعر بعده ، إلا أن كلاً منهم - حتى في عصر عبد القاهر الجرجاني - تمسك بالتعبيرات القديمة عن الاستعارة ؛ وهذا أمر كان له أثره البالغ في إثارة الاضطراب . ولكن بعد ذلك أحرزت الاستعارة الاحتراف بأن الصفة الصمة لها تقوم في جوهرها على المقارنة ؛ وذلك ما فعله عبد القاهر . ومع أن عبد القاهر لم يغمض عينيه عن التفرقة بين الاستعارة « القديمة » والاستعارة « الحديثة » ، وذلك عن طريق إرجاعها إلى التمثيل أو التشبيه على التوالي ، إلا أن المؤلفين المتأخرين ذهبوا خطوة أبعد من

وقبل المضي قدماً في هذا الموضوع ، ينبغي أن نعرض لمضمون السؤال الأول بالتوضيح . لقد كانت المحاولات المنظمة الأولى لاستقصاء ظواهر اللغة الشعرية تولى كلا من التشبيه والاستعارة وجهة مستقلة من المعالجة ، ولم يرد هناك ما يشير إلى نقطة التقاء بينهما (٣٥) . وللوهلة الأولى ربما يبدو هذا غريباً ، لكوننا ألقنا أن نفترض أن ثمة علاقة قرينة بين التشبيه والاستعارة ، ولكن في ضوء المفهوم المبكر للاستعارة ، كما سبق شرحه هنا ، يبدو طبعياً أن ينظر إلى التشبيه والاستعارة على أنها منفصلان . ذلك أن كلا منهما يختص بطبقة مختلف عن الأخرى ؛ فالتشبيه يختص بالمقارنة ، في حين أن الاستعارة تختص بالنسبة التخيلية (أن ينسب شيء إلى شيء آخر نسبة تخيلية) (٣٦) .

وإذا ما فضلنا أن نبدأ بالإجابة عن السؤال الثاني المذكور آنفاً ، فإن هناك ثلاثة عوامل - بحسب تقديري - دفعت المنظرين المتأخرين إلى إدراك العلاقة بين الاستعارة والتشبيه . الأول : هو وجود ما يمكن أن يسمى الاستعارات ذات الوجهين ؛ وهي الاستعارات التي تحوى كلا من التمثيل والتشبيه (أو هي قابلة لأن تفسر على أي من هذين الوجهين) . ومثال ذلك بيت ذى الرمة الذي سبق ذكره ؛ فالملازمة البيضاء تنسب إلى « الفجر » على أساس من التمثيل بالرامي الذي يسوق أغاناه ، وهي أيضاً تعادل الفجر على أساس المشابهة التي تشتق من البرق المشترك بينهما (٣٧) . ومن الأمثلة المبكرة والبارزة لهذا النوع من الاستعارة بيت امرئ القيس المشهور ، الذي يصف فيه طول الليل الذي لا يكاد ينتهي ، من خلال عبارة من أجل لا يريد أن يهضم ويغض (٣٨) . وهذا البيت قد تعرض له بالتحليل كل المنظرين تقريباً ؛ وتحليل تعليقاتهم حول البيت كما سيأت في القسم الثالث (من هذه الدراسة) يظهر أن الاستعارات التي من هذا القبيل يمكنها أن تجذب استعمال مصطلح التشبيه بسهولة . ولكن عند النظر من زاوية أخرى نجد أن هذه الاستعارات معقدة وليست شائعة في الشعر القديم . ولعل الدور الذي قامت به في ظاهرة التطور التي نحن بصددتها لا يزيد عما يقوم به عنصر حافظ في بعض التفاعلات الكيميائية .

أما العامل الثاني الذي أسهم في نمو المعرفة بالعلاقة بين الاستعارة والتشبيه فهو الاهتمام المتزايد بالاستعارة « الحديثة » في الشعر العباسي . ولتجنب أي سوء فهم في هذا الصدد سأباهر بإضافة أن عمليات التطور هذه لا تعني مطلقاً أن الاستعارة « الحديثة » استبدلت بالاستعارة « القديمة » ؛ ففي حقيقة الأمر كانت الاستعارة الحديثة قائمة في الشعر القديم ، وإن كان ذلك في نطاق ضيق ، وليس بلدى أهمية على المستوى الشعري (٣٩) . ومن زاوية أخرى فإن الاستعارة « القديمة » ظلت حية ، تظهر في شعر المحدثين بصورة بارزة . ولقد تطورت فيها بعض أضرب تتسم بصنعة عالية (مما استغز أحياناً بعض النقاد مثل الأمدى والقاضي الجرجاني وجعلهم

هذا من طريق اتخاذ التشبيه عاملاً موحداً لشرح جميع أنواع الاستعارات .

القسم الثاني

ليل امرئ القيس الطويل :

مداخل المنظرين للاستعارة

يمكن القول إن التعبيرات التي استعملها المنظرون في معالجتهم للأمثلة الفردية تدل على التفاهم العام نحو الاستعارة . ومع ذلك يمكن إثبات أن الأدلة المستمدة من هذا المصدر ليست حاسمة ؛ فاللؤلؤون ما كان يوصفهم يوماً أن يضادوا التعبيرات المتشابهة . ولكن يكون المدخل لهذا النوع من البحث قائماً على تجربة عملية ، أثرت أن أورد بيت امرئ القيس المشهور ، الذي يتحدث فيه عن الليل في معلقته :

لعلت له لما نطى بصلب
وأردف أعجازاً وناء بكلكل

(هامش ٨ رقم ١) .

وإن اتبعت تعليقات المنظرين عليه . ويميز هذا البيت بكونه تكرر الاستشهاد به ، كما حظي بكثير من تعليقات المنظرين . وإلى جانب هذا فإن لهذا البيت أهمية في سياق بحثنا هذا ؛ لأنه يمثل نمط والاستعارة ذات الوجهين ، التي نسبت الإشارة إليها (قارن أيضاً التعليقات في هامش ٨) .

وفي ايلي سأورد تعليقات المنظرين على البيت ، وسأضيف إليها بعض ملاحظات الخاصة للإيضاح . وحرصاً على تحري الدقة أثرت استبعاد كلمة استعارة كما هي بمعناها الحرفي المتأخوذ من (العارية) * .

١ - يقول ثعلب في قواعد الفهر ، (ص ٥٧ من ٨) :
« كقول امرئ القيس في صفة الليل ، فاستعار وصف
جمل . . . »

هنا نجد أن « ثعلب » في تعليقه على هذا البيت وعلى البيت رقم ٧ (راجع هامش ٨) ينحرف عن عبارته المألوفة « أليس له أ » . ولعل السبب في هذا هو أن كلا البيتين يحتوي استعارات متعددة ؛ فالتمثيل الذي يتعمق الاستعارة يؤلف عندها من العناصر الاسمية والفعلية ؛ وغالباً ما يتلى هذه العناصر على السطح من بناء الصورة . وهكذا تجاوز ثنائية الاسم - الفعل المعتادة في الاستعارات القديمة الإنموزجية . وفي ظل هذه الظروف يؤدي تطبيق مقولة

* (دون ترجمتها - Metaphor) .

إن السكاكي في معالجه للاستعارة « القديمة » و « المنية » أنشبت أظفارها ، لم يسمح إلا لمصطلح واحد هو « المقارنة » ليكون وسيلة للشرح ؛ فهو يرى أن هناك استعارتين مختلفتين في هذا التعبير ؛ إحداهما : « استعارة تمهيلية » ، وهي ما يجعلنا نعتقد أن الموت يمتلك شيئاً ما مثل الأظفار ؛ والثانية « استعارة بالكناية » ، وهي استعارة « الحيوان المفترس » للموت ، الذي لا يحل محل الموت ولكنه يشير إليه بوضوح (٣٥) . وعلى هذا فإن نظرية موحدة للاستعارة على مستوى الكلمات المفردة حقت ؛ لكن هذا التحقّق تم على حساب الوحدة السباقية للاستعارة القديمة (إذ يمكن ملاحظة أن كلا من المفهوم التلقيني للاستعارة ، الذي يجعل ما يخص شيئاً ما يخص شيئاً ما آخر ، ومفهوم الجرجان الذي يجعل التمثيل يتعمق الاستعارة - يعترف كل منهما بالمستوى الساقى على أنه أمر جوهري بالنسبة للاستعارة « القديمة ») . وإذاً يمكن القول إن مصطلح الاستعارة بوصفه أداة ذهنية استعملت لتعريف ما سبق أن أطلقنا عليه الاستعارات « القديمة » لم يعد له وجود . ولوقو هذا فإن هذا المصطلح لم يستبدل به مصطلح آخر يفيد تعريف الظاهرة نفسها ، ولكن الظاهرة نفسها حللت وشرحت إلى كلمات مفردة طبقاً للقانون العام الذي سار عليه المعنى « الحديث » للاستعارة بوصفها استعارة « حديثة » ، « استعارة مبنية على التشبيه » . وهذا الاتجاه نفسه ، وإن نشأ في ظل مصطلحات مختلفة تماماً ، يبدو ملحوظاً لدى عالم آخر معاصر للسكاكي ، هو ضياء الدين ابن الأثير (ت . ٦٣٧ / ١٢٣٩) ، حيث يذكر أن الاستعارة ما هي إلا تشبيه مختصر (٣٦) ، وأن الاستعارات « القديمة » هي إما تشبيه مضمّن الأداة في أمثلة مثل الاستعارة « ذات الوجهين » (لأن الملامة لا تحل محل الفجر في الاستعارة التي وردت في بيت ذي الرمة المشار إليه آنفاً) . . . وإما نوع فيج من التوسع في الحالات الأخرى التي لا يمكن افتراض التشبيه فيها (٣٧) . وعلى هذا نجد أن الأمر انتهى بالاستعارة القديمة ، التي كان مصطلح الاستعارة قد أوجد لأجلها ، بأن أصبحت لا يهدل عليها هذا المصطلح .

أما بالنسبة لما جدّ على الاستعارة من تطورات فيما بعد فهذا ليس مما يشغلنا في هذا البحث ؛ إذ إن أهم ما يعنينا هنا هو أن نغطي هذا الهيكل الذي يمثل خطاً تاريخياً للاستعارة . ولذلك فإن القسم الثاني والثالث من هذا البحث سيكرسان لتفسير النصوص . وسيمضي القسم الثامن بعبارات المنظرين كما تمثلها تعليقاتهم على بيت معين لامرئ القيس ، في حين أن القسم الثالث سيمضي بتعريفات المنظرين . والنظر إلى هذين القسمين معاً ينبغي أن يهتدى أن ههنا بصورة متكاملة حقاً عن معنى مصطلح الاستعارة واستعمالاته . وعامة هذا البحث مستفيد من النتائج المستخلصة في القسمين السابقين ، في وضع خطوات التفسير الدلالي - بعد وصفها بقدر الإمكان في حدود مجال النظرية الأدبية - في إطار أوسع لنظريات الاستعارة بوجه عام .

« أليس له أ » إلى تمزيق الاستعارة . ولا بد أن « ثعلب » شعر بهذا (في حين أن غيره من النقاد لم يشعروا به) . ومن هنا توصل إلى هذه المقولة المبصرة (استعمار وصف بـ « لـ » و « أ ») ، التي يستحق التهنئة عليها (ومن الجدير بالذكر أن عبارة « لـ » و « أ » هنا محذوفة ، نكن يعبر عنها صراحة في رقم ٧ « فاستعمار له وصف الحرباء ») .

وهذه العبارة مهمة على وجه الخصوص عند ربطها بالتغيير الدلالي للمصطلح « استعارة » من « استعارة شيء » إلى « استعارة كلمة » . وفي الواقع إنها تمثل نقطة تحول . وليس هذا حدثاً عارضاً ، لأن استعارة « جعل » - « ليل » تسمح بتفسيرين ؛ ومن ثم فإن كلمة « وصف » قد تشير إلى المظهر الخارجي للجمل (في مثالنا : أجزاء من جسمه) ، أو إلى تعريفه (في مثالنا : عدم رغبته في النهوض) . واستعمال ثعلب لكلمة « وصف » في رقم ٧ يوحي أنه قصد التفسير الثاني . ولكن التفسير الأول يظل محتملاً أيضاً . ومن هنا قد يمثل الأمر في استعارة الكلمات « الكلكل » و « صلب » و « أعجاز » لتقابل أول الليل ، ووسطه ، وآخره . أما في حالة التفسير الثاني فإن الكلمات « الكلكل » ، و « صلب » و « أعجاز » لا يوجد لها منظر حقيقي في الليل يمكن أن يفهم (بل هي قدر فهمها بعض المنظرين بالفعل) على أنها أشياء استعيرت من الجمل وأعطيت لليل .

٢ - يقول ابن المعتز ، في « كتاب البديع » (ص ٧ س ٩) :
« وهذا كله من الاستعارة ؛ لأن الليل لا صلب له ولا عجز ... » .

لقد استعمل ابن المعتز المقولة النمطية (أليس له أ) بالرغم من عدم كفايتها ؛ إذ لا يبدو ملحوظاً فيها الجانب التمثيل الموحد للاستعارة . كذلك لم يأخذ ابن المعتز في الحسبان لا « الكلكل » ولا البيت السابق على هذا البيت ، مع أنه اقتبسه (وهو يحتوي استعارة أخرى ذات علاقة بالنوع « في الوجهين ») . ويلاحظ أن « ثعلب » وابن المعتز كليهما يبدآن مجموعتهما من الشواهد ببيت امرئ القيس . ولعله كان شاهداً متداولاً في ذلك الحين .

٣ - يقول قدامة ، في « نقد الشعر » ، (ص ١٠٤ س ١ - ٦) :
« وقد استعمل كثير من الشعراء الفحول المجيدين أشياء من الاستعارة ليس فيها شناعة كهذه (هذا يشير إلى معالجته السابقة للاستعارات الرديئة من نوع استعارة الحافر للقدم) ، وفيها لم معاذير ؛ إذ كان خرجها خرج التشبيه . ضمن ذلك قول امرئ القيس بصف الليل (البيت) ؛ فكانه أراد أن هذا الليل في تطاوله كالذي يتمطى بصلبه ؛ لا أن له صلباً ؛ وهذا خرج لفظه إذا تومل » .

وقدامة كما يظهر هنا من خلال اختياره للكلمات يدخل من وهي فكرة جديدة . فهو يرفض صراحة التعليق النموذجي لأسلافه ، ويعلن أن التشبيه هو الغرض الحقيقي للاستعارات التي من هذا النوع . وهو لم يستعمل لفظ التشبيه بمعناه الضيق في المصطلح

البلاغي المعروف لكن بمعناه التسع ، بمعنى المقارنة التي تؤلف التمثيل ، كما في مثالنا الحالي .

٤ - يقول الأمدى في « الموازنة » (ج ١ ص ١٤ س ١) * .
« فجعل الليل يتمطى ، وجعل له أردافاً وكلكلاً » .

يشير الفعل « جعل » إلى النشاط لتحكمي للشاعر حين يكون استعارة « قديمة » . ومن استعمال هذه الكلمة « جعل » يبدو الأمدى متشبهاً بالمفهوم القديم للاستعارة . ومن الطريف أن نلاحظ إن الأمدى يطبق « جعل » على كل من الاستعارات الاسمية والفعلية . وعند النظر إلى الشواهد الأخرى التي أوردها الأمدى في هذا المجال ، نجد أنه يستعمل « جعل » مع الاسم لوصف الاستعارات الاسمية ، وهي تشمل الاستعارات التي تحوى فعلاً ومفعولاً به ، وأنه يستعمل « جعل » مع الفعل في حالات الاستعارات الفعلية . وفي مثالنا يقول « جعل الليل يتمطى » ، لأنه تبنى رواية للبيت يرد فيها « بجوزة » بدلاً من « بصلبه » و « الجوزة » هو وسط الليل ، وليس كلمة مستعارة . على أن هناك نوعاً من الإشكال في أن الأمدى استبدل « أردافاً » بكلمة « أعجاز » . وربما كان علينا أن نقرأها « إردافاً » * ، ونفترض أن الأمدى لم يمد الاستعارة في كلمة « أعجاز » (لأن المعجز قد يعنى الجزء الأخير من أي شيء) ، وإنما عد الاستعارة في الفعل « أردف » الذي ينصب « أعجازاً » .

وبيت امرئ القيس هذا ورد ثلثية في موضع متأخر من كتاب الأمدى مع تعليق أكثر تفصيلاً ، ولكن الأمدى في هذه المرة تبنى رواية « صلبة » . قال الأمدى ، (« الموازنة » ج ١ ص ٢٥٠ س ٧ - ١٥) : « وقد عاب امرئ القيس بهذا المعنى من لم يعرف موضوعات المعاني ولا المجازات ، وهو في غاية الحسن والجودة والصحة . وهو إنما قصد وصف أجزاء الليل الطويل ، فذكر امتداده ووسطه ، وتثاقل صدره للذهاب والانبعاث ، وترادف أعجازه وأواخره شيئاً فشيئاً . وهذا عندي منتظم لجميع نعمت الليل الطويل على هيئته ، وذلك أشد ما يكون على من يراهم ويتربص تصرفه ؛ فلما جعل له وسطاً ممتد ، وأعجازاً رافعة للوسط ، وصدرأ شاملاً في هوضه ، حسن أن يستعير للوسط الصلب ، وجعله متمطياً من أجل امتداده ؛ لأن تمطى ولقند بمنزلة واحدة ؛ وصلاح أن يستعير للصدر اسم الكلكل من أجل هوضه ؛ وهذه أقرب الاستعارات من الحقيقة ، لشدة ملازمة معناها لمعنى ما استعيرت له » .

وطبقاً لهذا التفسير فإن بيت امرئ القيس يحتوي عدداً من

* (ط ٣ محمد عيسى الدين عبد الحسيبة القاهرة ، ١٣٧٨ / ١٩٥٩ ص ١٧ س ١٢) « المترجمة » .

* في ط . عي الدين عبد الحميد ١٩٥٩ المشار إليه سابقاً ترد الكلمة « إردافاً » وليس « أردافاً » (المترجمة) .

٧ - الباقلاى ، إغجاز القرآن ص ١٨٠ ص ٣ ، ص ١٨١
ص ٤ :

يورد الباقلاى هذا البيت مع البيت الذى يسبقه والبيت الذى يليه ، ويذكر أن بعض الناس ألفوا أن يوازنوا بين وصف الليل فى هذا البيت وبيت الناهقة المشهور (كللى لهم يا أمية ناصب - إلخ ، انظر الديوان ص ٨٦ ابن السكيت ، تحقيق : شكرى لصيل (بيروت ١٣٨٨ / ١٩٦٨) ، ص ٥٤ - ٥٥ (= رقم ٤ ، ص ١ - ٣) . ومن الطريف أن Jacobi فى كتابها «دراسات ، ص ٢٠٠ - ٢٠٣» (Studien, pp. 200-203) كرس تفسيراً مقارناً لهاتين القطعتين من الشعر ، حسب الظاهر ، دون أن تدرك أن دراستها تمثل استمراراً لتقاليد سابقة (راجع أيضاً الخطاى ، البيان ، ص ٥٦ - ٥٨) . وقد أضاف الباقلاى : «وقد جرى ذلك من بين يدي بعض الخلفاء ، فقدمت أبيات امرئ القيس ، واستحسنست استعارها ، وقد جعل ليل صدرأ يظل تنحبه ، ويبطىء تقضيه ، وجعل له أردافاً كثيرة ، وجعل له صلباً يمد ويتناول ، ودأوا هذا بخلاف ما يستديره أبو تمام من الاستعارات الوحشية البعيدة المستنكرة ، ودأوا أن الألفاظ جبهة » . هذه العبارات تمثل النمط المألوف للاستعارة «القدمة» . ولم يد واضحاً تماماً كيف كان العلماء الذين يقتبس الباقلاى تعليقاتهم يفهمون بيت امرئ القيس فيما يتعلق بالخاصة الجوهرية للاستعارة . لكن يبدو أن المصدر (= الككل) ، والأرداف ، والصلب ، لم ينظر إليها على أنها شيئاً مناظراً حقيقياً فى مجال «الموضوع» . وعلى هذا فللعلماء يمثلون النمط النموذجى للاستعارة «القدمة» . والإشارة إلى أبي تمام تظهر أن مشكلة تقويم استعاراته الجريئة كان (يناقش) من خلال الاستعانة بالاستعارات الموجودة فى الشعر القديم .

٨ - ابن رشيق ، المعجم ، ج ١ ص ٢٧٦ ، ص ٤ - ٩ :

رأى ابن رشيق أن هذا البيت والبيت الذى يسبقه ، كلاهما يخص الشواهد المحفوظة من الاستعارة (ومن أناشيد هذا الباب) ، وأشار إلى أن ابن وكيع (ت ٣٩٣ / ١٠٠٣) أطلق على هذا البيت أنه أول استعارة أجريت . وعفى تعليق ابن رشيق كما يلى :

«استعار ليل سدولاً يرغيبها ، وهو السدور . وصلباً يتمطى به ، وأعجازاً يردفها ، وكلكلا ينوء به » .
من الواضح أن المؤلف يثبت بالتعبيرات «القدمة» من الاستعارة ، وليس ثمة غموض يحيط بهذا .

٩ - ابن سنان الخفاجى ، سر الفصاحة ، ص ١٣٨ ص ٦ ، ص ١٣٩ ص ٢ :

أشار ابن سنان إلى تعليق الأمدى الثانى (المذكور آنفاً) وقد اقتبسه بتمامه (هذا الجملة الأولى منه) وخطأ رأى الأمدى فيه : «وهذا الذى قاله أبو القاسم لأرضى به غاية الرضى ...

الاستعارات «الحديثة» المبنية على التشبيه . ولا يمكننا القطع فيما إذا كان الأمدى يشعر بوحدة التمثيل التى تتمتع بالاستعارة أم لا يشعر بها ، لكن استحسانه لاستعارة «الكلكل» للمصدر من الليل «من أجل موضعه» يبدو أنها تشير إلى وعيه بتمثيل الليل بالحيوان ، لأنه كان يفكر بحيوان ، ولعل ذلك حيوان الرتوب ، يرفع صدره عن الأرض كى يقوم ويمضى .

إن هذين التعليقين المختلفين للأمدى لا يتألفان حقاً ، فمفهوم هروشى لا نظيره فى «الموضوع» ، فى تعليقه الأول ، يناقضه هنا مفهوم تبديل الكلمات بما يناسبها من طريق الاستعارة . والسبب فى هذا التناقض هل ما يبدو هو أن الأمدى فى تعليقه الأول قبل وجهة النظر التقليدية من الاستعارة ، فى حين أنه فى تعليقه الثانى حاول أن يتلامم تفسيره مع مقتضيات تعريف الاستعارة الذى سبق بيت امرئ القيس مباشرة . هذا التعريف يشبه ذلك التعريف الذى وضعه ابن قتيبة (انظر ما سبق) ، ولذى يتمشى إلى تقاليد تختلف عن تقاليد علماء الشعر ، وهو يتضمن المفهوم «الحديث» لاستعارة الكلمات . وهل أية حال فإن ما نجده فى الأمدى هنا يقدم مثلاً مهماً للتذبذب الدلالى لمصطلح الاستعارة ، الذى أدى فى الوقت المناسب إلى استبدال هاتى للمفهوم «القديم» لاستعارة الشيء .

٥ - القاضي الجرجاني الواسطة (ص ٤٣٢ ص ١ - ٣) :

القبس القاضي الجرجاني هذا البيت على أنه مثال لإضفاء صفات الحياة المجازية لشيء غير حى ، وأنصاف الملاحظات التالية :
«فجعل له صلباً وحجراً وكلكلا» كان ذا أول وآخر وأوسط ، مما يوصف بظل الحركة إذا استطيل ، وبخفة السير إذا استقصر ، وكل هذه الألفاظ مقبولة غير مستكرمة وقريبة المشاكلة ظاهرة المشابهة (للكلمات التى وردت لتقابلها مجازاً ١) .

وبطريقة تشبه تعليق الأمدى الثانى نجد أن التعبير «القديم» (جعل له) أخذ معنى جديداً فى أن مفعولات الفعل «جعل» أصبحت لها مناظرات حقيقية «الصلب» «الوسط» ، وهكذا . ويظهر أن ذلك حدث على أساس من المشاكلة والمشابهة . والعنصر الجديد فى هذا التفسير هو محاولة اكتشاف الأحداث الحقيقية التى تنظر (الأفعال المستعارة) ، والتمثيل الأصل الذى يربط هذه الاستعارات معاً ، لعله مازال ملموساً ، ولكن خطر غيابه عن البصر صار قوياً إزاء الإفراط فى تحليل الكلمات المفردة ، التى تتكون منها الاستعارة . وكما لاحظنا من قبل فقد حدث هذا الأمر فى مرحلة تالية ، وذلك لدى السكاكى .

٦ - أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعات ، ص ٣٨٢

ص ٣ - ٥ :

أورد أبو هلال هذا البيت والبيت الذى يسبقه فى بداية مجموعة من استعارات القدماء ، ولكنه لم يهتف تعليقاً عليه .

للصدر « الجزء الأول من الليل » ، أم أنه : خنوع إكمالاً للاستعارات السابقة ، دون وجود جزء مناظر له في « الموضوع » ؟ ومن الطرف أن نلاحظ أن المؤلف في مثالي الراهن ينحرف عن رأي الأمدى كما رأينا من قبل . وحيث إن جملة « ناه بكلكل » تشير إشارة محتملة إلى أن الليل على وشك الرحيل ، يصبح من غير المعقول أن يتساري « الكلكل » مع « الجزء الأول » . ولعل هذا هو ما دعا الخفاجي إلى أن يرى أن استعارة كلكل إنما جاءت بناء على الاستعارات المصاحبة لها فقط .

(٥) (ويمكن أن نستمر في هذا الخط من التكثير من خلال اشتقاق الفعل المجازي « ناه » من « كلكل ») .

لقد استفاد الخفاجي في هذا الضمير من آلة تفسيرية اكتشفها هو ، تلك هي : « الاستعارة المبنية على خبرها » . والاستعارة التي من هذا النوع يجب أن ترفض لأنها « بعيدة » (انظر ص ١٣٦ ، ص ٧-٨) . وعند مقارنة بيت امرئ القيس بأمثلة أخرى من هذا النوع ، نجد أن بيت امرئ القيس ليس نموذجياً تماماً ، لأنه من المحتمل دوماً أن تربط استعاراته بعناصر مناظرة لها في مجال « الموضوع » .

والطريقة المألوفة في إنتاج استعارة من « الدرجة الثانية » ، كما قد ندعوها ، هي أن تبدأ من استعارة موجودة في لغة الحديث اليومي ، أو متفق عليها في الاستعمال الأدبي المتكرر ، ثم تتقدم إلى استعارة لعنصر قريب منها في مجال « المثال » ، بغض النظر عما إذا كان هناك عنصر مناظر له في مجال « الموضوع » أم لا . وهناك عدد كبير من الاستعارات « القديمة » مما يناسب هذا الوصف ، أوردها الشعراء القدماء ، وانقلدها الخفاجي حفاً . وهكذا فإن كلمات زهير « وَهَرَى أفراس الصبا ورواحله » تصبح الاستعارة لها مؤسسة على المجاز المتداول في اللغة « ركب هواه » ، وعبارات مشابهة له . وكلمة « الركوب » يستدعي « الظاهيا والرواحل » ، وهذه نفسها تجعل فكرة نعرة الرواحل والأفراس أمراً محتملاً . ولقد شعر الخفاجي - كما يبدو - بعدم الاطمئنان في أن يجد شيئاً في استعارات هذا أجيال من النقاد حسنة ، لذا نحاشي أن يشجبها شجباً مباشراً ، ولكنه صنفها على أنها من النوع الوسيط . وفي الواقع ، يظهر أنه أصبح متورطاً في حواش غير مرغوب فيها ، لاتباعه لقاعدة للتقويم وضعها هو لغرض آخر ، هو البرهنة على رداءة نوع معين من الاستعارات ، أعني الاستعارات المصطنعة ، التي ابتغى بها بعض الشعراء المحدثين ، وعلى وجه الخصوص أبو تمام . وكما قرر الخفاجي نفسه ، فإن ما يراه مثالا على الاستعارة المعيبة هو بيت أبي تمام التالي (انظر ص ١٤٠ ص ١١-١٢ ، ص ١٤١ ص ٨-٩) :

لَرَّتْ بِسَرَّانٍ صَوْنِ الدِّينِ وَانْشَرَّتْ
بِالْأَسْرَيْنِ صَبُونِ الْفَرْكِ فَاصْطَلَمَا*

وبيت امرئ القيس عندى ليس من جيد الاستعارة ولا رديتها ، بل هو من الوسيط بينهما ، وبيتا (طفيل) الغنوي وفي الرمة أحد في الاستعارة ، وأشبه بالمذهب الصحيح منها . وإنما قلت ذلك لأن أبا القاسم قد أفصح بأن امرئ القيس لما جعل الليل وسطاً وعجزاً استعار له اسم الصلب وجعله متمطياً من أجل امتداده ، وذكر الكلكل من أجل نبوضه . فكل هذا إنما يحسن بعضه لأجل بعض ، فذكر الصلب إنما حسن لأجل العجز ، والوسط والتمطى لأجل الصلب ، والكلكل لمجموع ذلك . وهذه الاستعارة المبنية على خبرها ، ولذلك لم أر أن أجعلها من أبلغ الاستعارات وأجودها بالحمد والوصف . وكانت استعارة طفيل وفي الرمة عندى أوفق وأصح ، لأنها خبئة بنفسها ، غير مفتقرة إلى مقدمة جلبتها * .

نجد الخفاجي هنا لا يتفق مع الأمدى الذي رضى بأن يبرز مدعى صحة وتلازم الاستعارات التي استعمالها امرئ القيس ، وإنما يولي تعليل الأمدى هذا لفئة خاصة . فهو ينظر إليه على أنه قول يبين كيف كانت هذه الاستعارة مبنية على تعاقب محكم ومنظم من التحولات التي قادت إلى زيادة في الجانب الاستعاري . وسأجل رأي الخفاجي فيها يلى ، ولكن لأن تحليل الخفاجي للبناء السطحية للبيت غير كامل (لم يورد « أردف » و « ناه ») ، ولأنه يختلف عن تحليل الأمدى في نقطة صغيرة (فالأمدى يرى أن « كلكل » مبنية على اللبوس ، في حين أن الخفاجي يرى أن « كلكل » مبنية على الاستعارات السابقة عليها) ، فإن ما سأورده هنا لن يكون قطعياً ولكنه - كما أحسب - له مبرراته التي تدعمه .

الموضوع : الليل الطويل

(١) الليل مقسم إلى أجزاء « وسط » و « عجز » . (انظر ما يلى لمشكلة « صدر ») وفي هذه المرحلة لا توجد استعارات .

(٢) وما هنا أصبح الطريق معبداً لإدخال استعارة « الصلْب » (أعني كلمة « صلب » لتحل محل « وسط ») . واختيار هذه الكلمة المخصوصة إنما أوحى به المعنى الثاني لكلمة « عجز » ، بمعنى « أرداف » .

(٣) وبمجرد إدخال « الصلب » أصبح من الملائم التحدث عن « التمطى » . (حل أن ما هنا نقطة مهمة تتمثل في تحديد ما إذا كان الخفاجي يعد « التمطى » فعلاً استعارياً اختير بمهارة لتحل محل « امتداد » الليل في الحقيقة كما رأى الأمدى - وهذا يبدو محتملاً - أم أنه عد التمطى شيئاً يتصل بالصلب ومن خصائصه ، دون أن يكون له مناظر حقيقي - وهذه ظاهرة معروفة ومعقولة لدى الخفاجي (انظر ما يلى) .

(٤) وبعد أن أصبح هناك « صلب » و « أحجاز » فمن الطبيعي أن يُدخل « الكلكل » حتى تكتمل الصورة . (ولكن تبرز هنا النقطة المهمة التي أثبتت في (٣) : هل يلى « الكلكل » مقابلاً

* انظر حول الظروف التاريخية للبيت : Geheimnisse; p. 23, Note 13 المؤلف .

• النص من ط . دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ١٤٠٢ / ١٩٨٢ ص ١٢٢ ، ١٢٣ (المترجمة) .

يلحظ الخفاجي أنه لا وجه للربط بين « العين » و « الدين » (أو الشرك) . وحققاً ، إن الصورة في هذا البيت تطورت من العبارة المجازية الشائعة في الحديث اليومي « قُرت عينه » - وهذه نفسها إما أوحى بها اسم المكان « قران » عن طريق الجناس ؛ وحل هذا فإن استعارة « العيون » في البيت لا يمكن أن ترتبط بأي عنصر من عناصر « الموضوع » . وحل العكس من هذا فإن النوع المستحسن من الاستعارات في رأيه هو « ما كان منه وبين ما استعير له تناسب قوى وشبه واضح » (انظر ص ١٣٦ ص ٦) . والأمثلة التي يندلجها لتأييد هذا الادعاء هي إما استعارات في الفعل ، مثل « يقاتل جسم سنامها الرجل » (انظر ص ١٣٧ ، ص ٥ من بيت طفيل الغنوي الذي أشير إليه في التعليق على بيت امرئ القيس آنفاً) ، وإما استعارات من النوع « ذى الوجهين » ، الذي تصح فيه العناصر المتخيلة والناطقة من التمثيل الذي يتعمق الاستعارة مرتبطة « بالموضوع » عن طريق تشبيه إضافي - مثل بيت ذى الرمة الذي سبق مناقشته في هامش ٢٢ (راجع سر الفصاحة ، ص ١٣٨ ص ٢ ، مع الرواية الأخرى « لف » بدل « سلق » ، ومن ثم تفسير آخر) .

وهذا يعني أن الخفاجي برغم كونه يرفض أن يطلق اسم الاستعارة على استعارات من نوع « الترجس » و « العين » ويسميتها تشبيهات ، فهو قد وضع التشابه شرطاً أساسياً للاستعارة الجيدة . وكانت النتيجة أن ما عده استعارات جيدة كان فقط هو تلك الأنماط الخاصة من الاستعارات القديمة ، التي تخلو من العناصر التخيلية المشتقة من التمثيل الأصل ، (بالذات نمط الاستعارة المشار إليها آنفاً) . أما الاستعارات القديمة النموذجية - وحتى المشهورة جداً منها منذ القديم - فقد أنكر عليها هذه الصفة . وهكذا نجد أن التشبيه أحرز نصراً آخر في سياق التعمد على مجال الاستعارة .

١٠ - يقول عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز ، (ص ٥٤ ص ٣٨) :
« وما هو أصل في شرف الاستعارة ، أن يرى الشاعر قد جمع بين عدة استعارات ، قصداً إلى أن يلحق الشكل بالشكل ، وأن يتم المعنى والشبه فيما يريد ، مثاله قول امرئ القيس :

لعلك له لما قطي بصلب
وأردف أمجازاً وناء بكلكل

لما جعل الليل صلباً قد قطي به ، أي ذلك فجعل له أمجازاً قد أردف بالصلب ، وثلاث فجعل له كلكلاً قد ناء به ، فاستوفى له جملة أركان الشخص ، وراحى ما يراه الناظر من سواده ، إذا نظر قدماه ، وإذا نظر إلى خلفه ، وإذا رفع البصر ومده في عرض الجوف .

وهنا نجد الجرجاني يقف موقفاً معاكساً لموقف الخفاجي ؛ فهو

١١ - ابن الأثير ، المثل السائر ج ٢ ص ١١٠ ، ص ٧ - ص ١١٥ ، السطر الأخير :

لم يقدم المؤلف تفسيراً متكافئاً للاستعارات يعتمد على رأيه الخاص ، لكنه اهتم قبل كل شيء بنقد أفكار الخفاجي . لذا ليس ضرورياً أن نورد نص حديثه كاملاً .

وبيت امرئ القيس في رأي ابن الأثير لا يحتوي استعارة ولكنه يحتوي تشبيهاً مفسر الأداة . وهذا يتناسب بطبيعة الحال مع تعريفه للاستعارة (انظر المثل السائر ص ٨٣ . ص ٦ من الأسفل وما يليه) الذي يتطابق - حسب مفهوم ابن الأثير - مع تعريف التشبيه ، ما عدا القيد التالي : (مع طي ذكر المنقول إليه) * ولكن نشرح معنى المنقول إليه علينا أن نأخذ مثال « الترجس » = « العين » : فمعنى الترجس نقل من كلمة نرجس إلى كلمة عين (كذا :) وإذا ذكرت كلتا الكلمتين (« عينه نرجس » أو « نرجس عينه » وما إلى ذلك من تراكيب) فهذا هو التشبيه المضمر الأداة ، في حين إذا كانت الكلمة التي نقل إليها المعنى قد حذفت (في حالتنا هذه كلمة العين) فالنتيجة وهي مثلاً « نرجسه » بمعنى « عينه » استعارة . ومصطلح المنقول إليه يتطابق في حالة الاستعارة مع المستعار له (انظر المثل السائر ص ٨٤ ص ١ - ٣) . أما بالنسبة

* ابن الأثير : المثل ، ط . البياح الحلبي ١٣٥٨ هـ ١٩٣٩ م ج ١ / ٣٦٥ ، وانتظر أيضاً قوله « فإن الاستعارة لا تكون إلا بحيث يطوى ذكر المستعار له ، الذي هو المنقول إليه ، ويكتفى بذكر المستعار ، الذي هو المنقول » ص ٣٥٧ . (الترجمة) .

ليبت امرى القيس فابن الأثير يجادل في أن المستعار له وجه
« الليل » مذكور في البيت فعلا (يمكن أن نضيف أنه ذكر من خلال
الضمير وحده فقط) . ولهذا فالبيت لا يقدم مثلا عن الاستعارة
(وما كان له أن يستخدم مصطلح المستعار له في نقاشه) لأنه من
الواضح أن هذا سيقود إلى تناقض في المصطلحات) . وهذا النقد
الموجه لمعالجة الخفاجي للبيت يتركز في النقاط الثلاث الآتية :

١ - لم يكن الخفاجي وبعض من سبقه من المتأخرين مثل الأندلسي
يعرفون الفرق بين الاستعارة والتشبيه المضمير الزائدة . وابن الأثير
هنا يعترف بحيرته كيف أن هؤلاء وهم الفطاحل في علم الفصاحة لم
يتبينوا هذا الفرق الملم بين الاثنين . على أن هذا يعني - من ناحية
أخرى - أن ابن الأثير لم يكن يشعر بنىء عن التعبير الذي طرأ على
معنى مصطلح الاستعارة منذ عصر الخفاجي . فابن الأثير يتسكك
بفكرة الاستعارة المؤسسة على التشبيه بين شيئين منفردين ، وهذا
يعنى أنه لا يعد الاستعارة إلا الاستعارة « الحديثة » . ولذا فهو في
الواقع لم يصنف في طبقة الاستعارات ، الأبيات التي تحتوي
استعارات « قديمة » ، وإنما عدها حينما تشبه مضمير الأداة (كما في
مثالنا ، أو عموماً في كل الأمثلة التي يفترض فيها عطفها أن التشبيه
يتمتع بالاستعارة ، خاصة ما ألقينا عليها الاستعارات « ذات
الرجحين ») ، وحينما توسعاً في الكلام ، أعني تلك الحالات التي
يوجد فيها النقل دون أن يكون مؤسساً على المشاركة بين المتقول منه
والمقول إليه ؛ ولعلها تشمل جميع الحالات الأخرى للاستعارة
« القديمة » (انظر ص ٧٩ وما يليها) . ومن التغيير بالذكر أن
التوسع ، والتشبيه ، والاستعارة ، تعد - ابن الأثير الفروع
الثلاثة المكونة للمجاز (انظر ص ٨٣ ص ٣ - ٤) .

٢ - وفي رأى ابن الأثير أننا إذا قبلنا وجهة نظر الخفاجي حول
وجود استعارة في هذا البيت ، فإن جدل الخفاجي حول أن البيت
ليس بالجيد ولا بالرديء ، وإنما هو وسط ، تكون الاستعارات فيه
مبنية على غيرها ، لا يبدو جدلاً متسقاً مع مبدئه الخاص في تقويم
الاستعارات . ذلك أن الخفاجي يدفع الاستعارات التي من هذا
النمط بأنها بعيدة ، « إما يجب أن ترفض . إن هذا حقاً يمثل ثغرة في
نقاش الخفاجي . (ولننظر في شرح مختصر لعدم الاطراد بين رأى
الخفاجي هذا ومبدئه في تقويم الاستعارات ، انظر ما سبق) .

٣ - وفي رأى ابن الأثير أن تعريف الاستعارة مادام ينص على
مشاركة بين المتقول منه والمقول إليه - فإن هذه المشاركة ستزولنا
عن قياس تقسيمه هذه الاستعارة - ومن هنا لن يكون هناك مبرر
لرفض الاستعارات المبنية على غيرها .

إن نقض ابن الأثير لرأى الخفاجي يثير عدداً من المشاكل التي
يصلح حلها هنا (ولاي تنسج من : أن يعزى إلى الخفاجي تعريف
للاستعارة لا يبرهن عليه - على الأقل في هذه الكلمات - إلى أن يكون
ابن الأثير يستلزم مصطلحاً للاستعارة لا يطرد مع تعريفه هو
نفسه .

حيث إن كلا من الخفاجي وابن الأثير له أفكار مختلفة عن معنى

الاستعارة ، فإن انتقاد ابن الأثير في هذه الحال لا يصيب الغرض
إلى حد ما . ذلك أن الخفاجي يرى أن الاستعارة المبنية على غيرها
تحدث نتيجة لتقدم الشاعر من استعارة إلى عنصر مجاز لها في مجال
« المثال » ، دون النظر إلى وجود عنصر مناظر في مجال « الموضوع »
(انظر ما سبق) . أما ابن الأثير فهو يفهم الاستعارة المبنية على
غيرها - كما يبدو - على أنها نتيجة حمل استعاري متوال . وبدل ابن
الأثير بالقياس من مجال المنطق والمهندسة كي يوضح رأيه (« كل أ
هو ب وكل ب هو ج ، وإذن فكل أ هو ج » ، و « أ ب » = « ب
ج » ، و « ب ج » = « ج د » ، وإذن « أ ب = ج د ») ، إذ هو
يرى أنه إذا كان شرط التشابه قد تحقق فإن « الاستعارة المبنية على
غيرها » تحقق هذا الشرط أيضاً ، ويجب أن تعد جيدة . ولإيضاح
ما أراه ابن الأثير ربما يحسن أن نسعمل الرموز التالية : أ استع
ب ، وب استع ج ، وإذن « أ استع ج » (حيث استع = استبدل
استعارياً - ...) . وهكذا فإن ابن الأثير يضع النقل (بالمعنى
الرياضي لهذه الكلمة) في سياق تكوين الاستعارات . ولكن نظريته
المتبعة هذه لا تثبت أن تبدو ، لسوء الحظ ، بدائية جداً ، حتى أنه
لا يمكن تطبيقها لتكون وصفاً كافياً للمظاهر الشعرية ذات العلاقة
بموضوعها ، خاصة لأنه يغفل وجه التشبيه (فقد فاته أن يدرج
احتمال تغير وجه الشبه ، كما يبدو مثلاً في سلسلة الاستعارات
التالية : الحمد استع وردة ، والوردة استع أسلاك شائكة ، وإذن
فالحمد استع أسلاك شائكة ، مما لن يسر المحبوب (ليس هناك
ما يشير إلى أنه كان واحياً بمدى خطورة الإسراف في البعد عن
« الموضوع » .

أما بالنسبة لبيت امرى القيس فابن الأثير لا يوافق على أنه
يحتوي « استعارة مبنية على غيرها » ، ولكنه يرى أنه يشمل سلسلة
من الاستعارات المنفردة كل منها مناسب (انظر ص ١١٤) .
ص ١ - ٥ ، وكلمتا مناسبة وتناسب يستعملها ابن الأثير بمعنى
« مشاركة » للتعبير عن العلاقة بين للمتقول والمقول إليه) . وقد
يفسر التناقض الظاهر في حد ابن الأثير بيت امرى القيس يمثل
سلسلة من الاستعارات في هذا الموضع ، وعده تشبيهاً مضمير الأداة
في ص ١١٠ ، ص ١ - ٣ ، بأنه في هذا الموضع يستعمل واحياً
لغة الخفاجي (في هذه البيت استعارة) كي يبرهن على التناقض
الداخل فيها (انظر ص ١١٥ ص ٥ وما يليه) .

القسم الثالث

تعريفات الاستعارة في ضوء معناها الأصلي

لقد سبق ، قبل ، الملاحظة بأن تعريفات المنظرين للاستعارة
يغلب عليها التشابه ، كما سبق أن عرضنا شرحاً عاماً لهذه القضية .

• يقول ابن الأثير « إذا كانت الاستعارة الأولى مناسبة ثم بنى عليها استعارة
ثانية وكانت أيضاً مناسبة فالجميع متناسب ، وهذا أمر برهاني لا يتصور إنكاره »
ج ١ ص ٣٨٨ ط . عبد الحميد (المترجمة) .

تكوينها بطريقة أكثر بساطة : أولا لدينا الفعل المستعار « تبيكى (السحابة) » يقابل « مطر (السحابة) » ، هذه الاستعارة مؤسسة على التشبيه ، وعلى وجه التحديد بين القطرات المتساقطة ، وهي مستقلة ليست بحاجة إلى ذكر « العين » لتكتمل الصورة فيها . ولكن الشاعر - على مستوى المثال - تقدم إلى عنصر مجازي « للبكاء » - وهو في مثالنا الفاعل المباشر وهو « العين » - وأدخله في الصورة ، مع أنه ليس له مناظر على مستوى « الموضوع » . والشاعر يتبع هنا منطق « المثال » دون خشية أو تحرز من عدم اتباع منطق « الموضوع » . وهكذا نجدته يخالف التوازي بين المستويين ، ويخلق نوعا من التشعب بين مستوى الحقيقة (مثلا السحابة الباكية أي المطيرة) ومستوى الخيال الوهمي (عين السحابة) .

هذا المنهج في خلق نقطة بدء في بناء مستوى تخيل في الشعر أصبح حقا مشترا في أزمنة لاحقة . وإذا فتكرين استعارة العينين اتبع المجري العام لما قد تبينه الخفاص لأول مرة وأطلق عليه الاستعارة المبينة على غيرها . ولكن برغم أن هذا النوع من الاستعارة ، والاستعارة « القديمة » المؤسسة على التمثيل ، يختلفان بالنسبة لنوع تكوينها ، فإن أحسب أن كلا النوعين ينبغي أن يوضع تحت عنوان واحد ، هو « الاستعارة القديمة » .

وذلك أولا لأن كلا منها يمثل « استعارات » بالمعنى الأصل لكلمة استعارة كما وضع هنا ، وثانيا لأن كلا منها قابل للتوضيح ، بالنسبة إلى تكوين الاستعارة ، من خلال العبارات الموضحة لتفسيرها « أعي أن الاستعارة « القديمة » يمكن تحليلها بواسطة فكرة الاستعارة المبينة على غيرها والعكس » ، برغم أن التفسير الناتج قد يكون أقل طبيعية من نظيره الأصل (انظر مثلا تفسير الخفاص للاستعارات « القديمة » المشهورة ، المبينة على التمثيل ، على أنها استعارة مبينة على غيرها ، المرجع السابق) . وهكذا فإن (معنى) السحابة طبقا لرأينا الذي نجادل عنه هنا - هي بدقة ما اعتاد علماء الشعر الأوائل أن يدهوه « استعارة » .

ولسوء الحظ فإن الجاحظ لم يول هذا الجانب من الصورة الشعرية كبير اهتمام . وتعليقه هو « حينها ها هنا للسحابة ، وجعل المطر بكاء من السحاب على طريق الاستعارة ، وتسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه » . ومن الواضح هنا أن مصطلح الاستعارة يشير إلى استبدال « البكاء » و « المطر » ، وطبقا لما تراه Skarzynska-Bochenka (المرجع السابق) ، فإن عبارة (تسمية ...) في النص السابق ، برغم كونها ترتبط بكلمة استعارة عن طريق حرف العطف « الواو » ، فإنها يمكن عدّها شرحاً لمصطلح « استعارة » . وعلى هذا كي نكتشف المعنى الدقيق للاستعارة عند الجاحظ علينا أن نستفيد من مؤشرين مختلفين : أحد هذين المؤشرين مثال ، والآخر (شبه) تعريف .

والدال يشير إلى الاستعارة الحديثة « المؤسسة على التشبيه » (انظر ما سبق) . ولكن حين نلقى نظرة أكثر قربا إلى (شبه) التعريف ، تواجهنا الكلمات الحاسمة « إذا قام مقامه » . وهذه تعبر بوضوح عن

أما ها هنا ، فإن تعريفات الاستعارة هذه ستكون موضع الدرس في ضوء المعنى الأصل للاستعارة كما هو مسلم به هنا في هذا البحث . وهذا يتيح لنا أن نكتشف إن كانت هذه التعريفات يمكن فهمها بطريقة تلائم هذا المعنى الذي قدمناه . وفي الحالات التي يبدو فيها اختلاف لا يمكن التوفيق فيه بين التعريف والمعنى الأصل للاستعارة سنضطر للبحث عن تفسير لهذا التعارض في أحد الاتجاهين التاليين : أن يكون معنى الاستعارة قد تغير عن طريق الاعتراف (التاريخي) للتشبه على أنه الحقيقة التي تتمتع بالاستعارة (انظر ما سبق) ، وأن التعريف قد شكل ، من ثم ، طبقا لهذا الاعتراف ، أو أن التعريف يفترض معنى مختلفا تماما للاستعارة ، يقتصر بجانب من الفكر يقع خارج الحقل الخاص بعلم الشعر . ومن الطبيعي أن كل المعطيات التي تؤدي إلى معلومات إضافية حول استعمال مصطلح « الاستعارة » (كما ذكرنا) ستؤخذ بعين الاعتبار على نحو وافي وفائق ، وأن حالات التعارض بين المعطيات ستكون موضع الملاحظة ، وستكون موضع الشرح إذا أمكن ذلك .

١ - الجاحظ (تولى ٢٥٥ هـ / ٨٦٨ - ٩٠٩ م) ، البيان ج ١ ص ١٥٣ س ١٤ - ١٥ . لم يقدم الجاحظ في آثاره - حسب ما أعرف - ما يشير إلى تعريف مصطلح الاستعارة . والجملته التي سبقت الإشارة إليها من قبل لا تحتوي إلا على تعليق على بيت من الشعر ولكن Skarzynska-Bochenka (انظر Ornaments p. 12) ترى أن هذا يعد تعريفاً للاستعارة . وبرغم أنها في ص ١٣ تعطى لنفسها الحرية في أن تغير الألفاظ العربية بعض الشيء ، وتبني ترجعها على النص المنقح لتلائم التفسير الذي ارتضته هي ، فإن الأمر قد يظهر أنها على حق . إن بيت الشعر الذي يقول الجاحظ فرصة للتعليق هو البيت الأخير من ثلاثة أبيات مجهولة القائل (أو بالأحرى ، البهتان الأخيران من ستة أبيات حيث أن وزنها هو الرجز) . والبيت هو :

وطلفت سحابة تسفهاها
تبكي على صراصها صهاها
(البيان ج ١ ص ١٥٢ س ٩) .

من الطبيعي أنه من خلال تحليل سريع للبيت يظهر أن السحابة ليس لها عينان ، ولذلك فعلينا أن نفترض أنها استعارة « قديمة » ، ولكن ما هو التمثيل الذي يتمتع « الاستعارة » ؟ وما كان هكذا : مثلاً أن الشاعر المتفزل حين يقف على أطلال حبيته يأخذ في البكاء ، فلكذلك السحابة حين وقفت على الأطلال أضلت مطر . وقد يكون هذا مقصوداً من باب « حسن التعليل » ، لفسر لم أمطرت السحابة فوق الأطلال . لكن هذا قد لا يكون بالضرورة هكذا ، فالقطعة لا يوجد فيها دليل كاف لتأييد هذا التفسير . وفي الواقع يمكن شرح استعارة « العينين » من خلال تتبع

الشرط الأساسي للاستعارة . ومن الدلالة بمكان أن نجدها لا تجعل التشبيه شرطاً ضرورياً للاستعارة . ويمكن ملاحظة أن الفاعل في « قام » هو « الشيء » وليس « الاسم » . وهذا أمر يمكن تتبعه لدى الجاحظ في أمثلة متعددة ، وفي استعمالات منازرة في البيان ، ج ١ ص ١٥٢ - ١٥٣ (مثلاً ص ١٥٣ ، س ١٠ - ١١ : « لما قامت الملائكة مقام الجاحظ الحافظ الحازن سميت به ») .

وهكذا فإن التناظر بين موضوعي عنصرين (أو وظيفتهما) من عناصر مجموعتين قابلتين للمقارنة هو الذي يسمح بأن يسمى أحد الشيئين باسم صاحبه . وها هنا نجد تماماً الشرط الذي يتعمق الاستعارة « غير المفيدة » (مثلاً « الحافر » لـ « القدم » ، انظر هامش ٢٠) . وحقا عندما نقارن الأمثلة الأخرى التي صنفها الجاحظ حل أنها استعارات * نجد أن كلا منها تقريبا ينتمي إلى هذه الطبقة :

١ - « مسوب » - « ملك النحل » ، « وكل قائد فهو مسوب ذلك الجنس المقود ، وهذا الاسم مستعار من فعل النحل وأمر العسالات » (انظر الحيوان ج ٣ ص ٣٢٩) .
٢ - « طيبة » - « والظبية اسم الفرج من الحافر ... » وقد استعاره أبو الأحرار فجعله للحنف « (الحيوان ج ٢ ص ٢٨٢ ، وانظر ٢٨٠ - ٢٨٣) .

٣ - « خرم » - « قالوا : خرم الإنسان وخرم الفأرة ... » وقد استعار ذلك لغير الإنسان والفأرة ، « مثل خرم الطير (حيوان ج ٥ ص ٢٩٣) .

٤ - « جروة » - « الثمرة التي لم تصل إلى ثمرها الكامل » (الحيوان ج ٢ ص ٣٠٩) * . والمثالان الأخيران في ص ٣٠٨ - ٣٠٩ أحدهما : « جروة » - « نفس » ، في « ضربت جروى » ، بمعنى أدبت نفسى ، ومن الواضح أنها مثل .

والثالث : « كلب » - « لثيم » ، في « كلب يسبه » - « وهي استعارة مؤسسة على التمثيل - ويمكن تفسيرها على أنها تخص الطبقة نفسها ولكن ببعض التكلف . ولذا أفضل أن أهزو ذلك إلى أن خاصية الموضوع وعنوانه « الاستعارات من اسم الكلب » قد أوقعت الجاحظ بأن يضم أمثلة لا يظهر عند تحليلها أنها متفقة معا . وبالطبع فإن السؤال الذي يتبادر إلى (الذهن هو : « كان لدى مؤلفنا أدوات اصطلاحية كافية لصنع التمييز الكافي بين هذه الأمثلة ؟ » (انظر في ما يلى ملاحظات أبعد حول هذه المشكلة) .

على أن هناك مثالا منفردا يبدو أنه يتحدى كل المحاولات المعقولة لجعله يأخذ مكانه في الإطار العام ، وهو كلمة « صدى » ، في عبارة « إن يصبح صداى بقررة » (من بيت للنمر بن تولب ، انظر البيان

* أتمد هنا على مجموعة 59-60 Kratchkovsky, Deux Chapitres, pp. 59-60 و 11-13 Skarzynska-Bochenska, Ornaments, pp.

* لقد أوردت نصوص الجاحظ في الأمثلة السابقة ما عدا في النمط الأخير

(٤) فهو ترجمة لما ذكره المؤلف « المترجمة » .

ج ١ ص ٢٨٤) . ويعد أن يشرح الجاحظ معنى « صدى » بأنه « طائر يخرج من حامة الميت إذا بل فينبى إليه ضعف ولية وعجزه عن طلب طائلته » ، يستمر قائلا « وهذا كانت نقوله الجاهلية ، وهو هنا مستعار ، أى أن أصبحت أنا » . وهناك تفسيران محتملان لكلمة مستعار : أحدهما أنه لا توجد أية حقيقة منازرة للكلمة « صدى » ، وأنها ببساطة مأخوذة (مستعارة) من الاستعمال الجاهل (ولمراجعة استعمالات أخرى لكلمة « استعارة » دون أن ترتبط بمصطلح انظر Bonebakker, Isti ara, p. 248 b, (11-13F) ، والآخر هو أن « صدى » - سواء ظنه حقا أم لم يظنه - تستعمل مقابل لـ « أنا » (بوصفى إنسانا ميتا) ؛ فهذه تمثل كتابة بوضوح . وكون الاستعارة ظلت تستعمل لتعني كلا من الاستعارة « غير المفيدة » والكتابة حتى لدى المؤلف نفسه يمكن برهنتها من خلال أمثلة ابن دريد (انظر ما يلى) . والسياق يمدنا بمفتاح لكلا التفسيرين ، ولذا لا أجدد قادرا على أن أرجح أحدهما على الآخر .

وإذا كانت الاستعارة لدى الجاحظ تعني في أكثر الحالات الاستعارة « غير المفيدة » فعلينا أن نفرس حالة « بكاء السحاب » تفسيرا يتلاءم مع ذلك . وهكذا فإن علينا ألا نلج على التشبيه للقطرات المتساقطة ، ولكن الأولى أن نلج على التكافؤ النسبي للعبارتين المشتركتين : فالطر في علاقته بالسحاب ، يقف موقف البكاء في علاقته بالإنسان . ومن الطبيعي أن هذا المثال يختلف عن الاستعارات « غير المفيدة » المألوفة . ذلك أن أحد الحاملين للاستعارة هنا (وعلى وجه التحديد السحاب) لا ينتمي إلى طبقة الأحياء . ويظهر ، لذلك ، أن الجاحظ وسع مجال تطبيق المصطلح « استعارة » وراء الحدود الضيقة للاستعارة « غير المفيدة » التقليدية . ولعله يؤخذ في الحسبان كون الجاحظ لم يقلم إلا في هذا الموضوع (شبه) تعريف لمصطلح الاستعارة ، ووضع شرطا أكثر عمومية لشروعية الاستعارة في العبارة « إذا قام مقام » .

ولعله يحسن هنا أن نتنحى قليلا عن المايج . فلا شك أن الفأري امتعض بقدر ما امتعضت - بالنسبة لما يتعلق بمعنى مصطلح الاستعارة في لغة الجاحظ ؛ فنحن لم نخرج بصورة عامة موحدة وواضحة من معالجتنا للمادة المتعلقة بالموضوع . إن غالبية الأمثلة لدى الجاحظ تقدم وصفا عاما ، ولكن ظلت أمثلة قليلة لا يبدو أنها تتطابق مع هذا الوصف . وعلى كل فقه في وقت ما - أولدي مؤلف ما - « من تكون درجة التنظيم القائم على الوعى ما تزال بالأحرى منخفضة ، لا يمكن أن تتوقع إلا ما حدث تماما . وذلك لأنه في هذه المرحلة ما تزال المصطلحات الفنية (أو بالأحرى السابق منها) لم تعرف بعد بصورة واضحة ومحددة ؛ فهي تبدو مليئة بالهوى لكونها قابلاً للتطبيق على مجموعة من الحالات التي يتصل بعضها ببعض . ويظن أنها تشترك في التركيب الأساسي نفسه (مثلا مصطلح الاستعارة بمعنى الاستعارة « غير المفيدة ») . أما بالنسبة لواجهه حالة جديدة تنحرف عن هذا التركيب من بعض الوجوه ، وتتصل

للتخصص العربية . وأمل أن أقوم ببحث هذا الموضوع بالتفصيل في
الدراسة التي أشرت من قبل إلى أن أزمع القيام بها . *

(٢) ابن قتيبة (ت ٢٧٦ / ٨٨٩) ، تأويل ص ١٠٢
س ٢-٣ .

يبدأ ابن قتيبة الفصل الذي عقده للاستعارة بالتعريف التالي :
« فالمعرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمى بها
بسبب من الأخرى أو مجازاً لها أو مشاكلاً » ٤٠ (ص ١٣٥) .

من الواضح ، أن هذا التعريف لا يتصل بالاستعارة
« القديمة » ، فالشيء الذي تقع عليه الاستعارة هو الكلمات ،
والنتيجة هي الاستعمال المجازي للكلمات . وأيضاً فإن هذا
التعريف لا يمثل الاستعارة « الجديدة » ولا الاستعارة بوجه عام ،
لأن التشبيه هنا لا يمثل إلا واحداً من شروط ثلاثة أساسية ، ما إن
يتم تنفيذ أحدها حتى تتحقق الاستعارة . والشروط الأخرى
التي يذكرها ابن قتيبة بوضوح أن الاستعارة في مصطلحه تشمل
الكنية أيضاً . وفي الواقع يبدو أن « الاستعارة » مثل مصطلحاً عاماً
« للاستعمال المجازي للكلمات » . ولكن ينبغي أن نلاحظ أن كلمة
« مجازي » لا تتطابق هنا مع « غير الحقيقي » ، لأن حالة واحدة من
الاستعمال غير الحقيقي للكلمات ، وهي استبدال كلمة بكلمة
معاكسة لها عن طريق التلطف أو التهكم ، وهذا ابن قتيبة إلى باب
« المقلوب » (انظر تأويل ص ١٤٢) . ويصرف النظر عن هذا ،
فإن الفصل يحتوي أنواعاً مفرطة التباين من « القلب » ، حل نحو
لا يمكن معه أن نضعها تحت عنوان واحد) .

وكتاب ابن قتيبة هذا يسهم ليس في مجال علم الشعر ولكن في
مجال تأويل القرآن - كما يدل عنوانه بالطبع « تأويل مشكل
القرآن » . وقد سبقت الإشارة إلى أن مصطلح الاستعارة في هذا
المجال من النشاط اللغوي كان يستعمل بمعنى يختلف عن معناه عند
من كتبوا عن الشعر ، وأحياناً به الاستعمال المجازي للكلمات (انظر
ما سبق عند الحديث عن الروايات) . من هذا المنطلق نجد
الاستعارة مثل فرعاً من المجاز لدى ابن قتيبة (انظر تأويل ،
ص ١٥) . وإضافة إلى هذا نجد أهم فرع من فروع المجاز
(انظر تأويل ص ١٠١) ، لقول ابن قتيبة : « لأن أكثر المجاز يقع
فيه » ، يعني فصل الاستعارة) . وابن قتيبة لم يشرح مصطلح
المجاز شرحاً واضحاً ، ولكنه ذكر أنه « طرق القول وما أخله » (انظر
تأويل ص ١٥) . وينبغي أن نضيف على الأقل تفهيمه بعبارة
« الاصطلاحية » ، لأن المجازات كان ينظر إليها على أنها خاصة
بلغة العرب ، وأنها بفضل طبيعة وروبوها المتكرر في القرآن الكريم
جملة غير قابلة للترجمة (انظر تأويل ص ١٦ س ٥-٨) . حل أن
هناك صورة أكثر وضوحاً عما يشتمل عليه مصطلح المجاز ، تظهر
من قائمة فروع المجاز التي يسردها ابن قتيبة (انظر تأويل ص ١٥
وما يليها) : وهي الاستعارة ، والتشبيه ، والقلب ، والتقديم

به من جهة أخرى ، فهذه قد تستدعي من المؤلف واحداً من ردود
الفعل التالية :

(١) قد يتجاهل الاختلاف ويصل الحالة الجديدة بهيكل الأمثلة
الموجودة لديه ، وذلك إما (أ) خطأ بسيط سببه عدم التحليل الكافي
للمثال ، أو (ب) لتوسع راع في معنى المصطلح الفني (كما قد يكون
الأمر في مثال السحابة الباكية) .

(٢) قد يعد الاختلاف من الأهمية إلى درجة تبرر قيام طبقة
جديدة تشمل مصطلحاً فيها جديداً ، وإلا فهي تبرر قيام فرع
مستقل لنفسه الطبقة الأصلية . لكن هذا لعله مما يستبعد حدوثه إلا
في مستوى نقاش أكثر دقة وتمقيداً .

(٣) قد ينظر إلى الاختلاف على أنه خصيصة من بناء أساس
لطبقة أخرى مختلفة تماماً ، ويصنف الحالة الجديدة طبقاً لذلك .

وهكذا فإن المصطلحات الموجودة (في عصر المؤلف) يمكن
تصورها في صورة دوائر تبدو أجزاءها المركزية متمايزة ، في حين أن
هيكلها يصعب تحديدها إلى حد ما . وأكثر من ذلك فإن العلاقات
بين الدوائر المتجاورة ليست محددة . وبطبيعة الحال ، فإن بعض
المناطق لا تغطيها هذه الدوائر . ولتحت هذه الظروف ، يكون من
الواضح أن احتيال وجود تطبيق خاطئ للمصطلح يظل يمثل نسبة
كبيرة . وأقصى ما يستطيع المرء فعله هو أن يكتشف ما إذا كان
التطبيق للمصطلح معيّن ينحلب حول فكرة معينة أو بناء معين (ذلك
هو الجزء المركزي للدائرة) ، لأن هذا سيمثل إلى حد بعيد المعنى
الطبيعي للمصطلح ، وسيكون هو ما يفهمه المؤلف والقارئ للوهلة
الأولى .

وهكذا فإنه يبدو لي أنه يمكننا أن نؤكد باطمئنان أن معنى
المصطلح « استعارة » لدى الجاحظ يدل - أولاً وبصورة خالية - على
الاستعارة « غير المفيدة » . والنتيجة المنطقية المترتبة على هذا هي أن
مصطلح الاستعارة لم يكن يستعمل للاستعارة « القديمة » . وسأذكر
وضع تفهيم لهذا الأمر في « الحاشية » ، حيث تتوافر لغة أخرى من
مؤلفين آخرين يمكن مقارنتها بمجموعة . وسأعتمد هنا بالإشارة إلى أن
بعض الاستعارات « القديمة » ، التي ترد في المقتبسات الشعرية في
آثار الجاحظ ، يطلق عليها حيناً مصطلح « بديع » . ولقد لفت
الانتباه من قبل Bonebakker في بحثه « Isti'ara » ص ٢٤٨ ب
٢٤٩ أ إلى أن الاستعارة - دون أي تمييز - قد يكون يشار إليها من
خلال المصطلح « البديع » . وهناك مصطلحات أخرى في حدود
حقل المجاز استعملها الجاحظ وهي « مثل » و« تمثيل » و« مجاز »
و« اشتقاق » ، ولكن العلاقة المتبادلة بين هذه المصطلحات لم تنظر
بعد . ويستطيع القارئ أن يعود إلى دراسات سبقت الإشارة إليها
وهي دراسة Kratchkovsky ودراسة Skarzynska
Bochenka ، وإن كانت الأولى لا تعدل كونها مجموعة من المراجع
(وهي مفيدة جداً لما وضعت له) ، والثانية ليست إلا دراسة
سطحية تنظر إلى كثير مما هو جدير بالذكر في ترجمتها وتفسيرها

خصيصة للاستعارة القديمة ، حل نحو دفع المؤلف إلى أن يحل محل هذه الأمثلة حل أنها شبه مبالغة .

٣ - ثعلب (تولى ٢٩١ هـ / ٩٠٤ م) قواعد الشعر ص ٥٧ ، ص ٧ .

بدأ ثعلب الفقرة الخاصة بالاستعارة بتعريف قرأه بونيباكر كما يلي « أن يستعار للشيء اسم غيره أو معنى سواء » (١١) وترجمة بونيباكر للجزء الثاني من التعريف « أو معنى سواء » هدفت إلى أن تشمل الاستعارات القديمة التي كانت بارزة ضمن شواهد ثعلب . وهذا هو المعنى الذي وجدت أيضا أن يكون هو المقصود . ولكن عند إضافة الفعل «to attribute» « أن تنسب » واختيار الترجمة «characteristic» لكلمة «معنى» ، وإذا افترضنا أن هناك «سواء» يصبح التوازي في التركيب في العبارة الأصلية مشلولاً وفي حين أن «اسم» في الجزء الأول من التعريف يشمل الشيء بجمعه ، فإن «معنى» في الجزء الثاني من التعريف لا تشمل إلا عنصراً أصيغ بطريقة مصطنعة إلى الشيء . وإذا افترضنا أن هناك توازناً حاداً في الألفاظ والمعاني في الجملة فإن التركيب في «اسم» غيره «في الجزء الأول من الجملة يضطرب إلى أن نقرأ في الجزء الثاني «معنى سواء» حل أنها مضاف ومضاف إليه «سواء» حقا هي في حالة إضافة (بدلاً من قراءتها حل أنها «معنى سواء» ، فهي تبدو غير مألوفة ، وإن كانت سليمة نحويًا . وهذه يمكن فهمها كالتالي «(أن تستعير لشيء ما) الصورة الذهنية (المعنى) لشيء آخر » ، وهذا يناسب تماماً الكلمات التي تتلوها مباشرة : «كقول امرئ الفيس الذي يصف فيه الليل فاستعار وصف جبل» (يشير إلى البيت الذي كرسنا القسم الثالث له) . ولأن أصبح معنى الاستعارة واضحا حل أنه استعارة صورة ذهنية ؛ فهذا ليس اسم الجمل هو الذي استعير لليل ولكن بالأحرى الصورة الذهنية للجمل ؛ وهذه تحتوي كل خاصيات الجمل التي يمكن انتخاب الملائم منها ليقم تمثيلاً وإليها بين الليل والجمل . وهكذا فإن النسبة إلى بيت امرئ الفيس يصبح من الملائم أن يستبدل كلمة وصف بكلمة معنى .

ومن الغريب أن الجزء الأول من تعريف ثعلب الذي يبدو واضحا وظاهرا للوهلة الأولى ، لا يلبث أن يثبت أنه يمثل معضلة حقيقية ، عندما ننظر إلى الأمثلة الشعرية المتصلة به . فليس من شواهد ما يعرض للاستعارة البسيطة لاسم شيء لشيء آخر . وعندما نضع في الحسبان إيجاز أسلوب ثعلب ، الذي لا يعطي مفاتيح توضح ما قصد إليه المؤلف ، فإنه ليس أمنا إلا استعمال الحدس لنبين السبب في هذا التعارض الشاذ . وفي نظري أن الجزء الأول للمعلق باستعارة الاسم أخذ من مصدر يمثل التطبيق القرآني للاستعارة (راجع الكلام عن ابن قتيبة) . وأما مجموعة الشواهد فإنها تعرض ما يدعوه الرواة وعلماء الشعر استعارة . وربما كانت جملة «أو معنى سواء» أضافها ثعلب كي يملأ الفجوة بين التعريف الذي اعتمده علماء القرآن للاستعارة ، وأمثلة الاستعارات التقليدية المأخوذة من الرواة .

والتأخير ، والحذف ، والتكرار ، والإخفاء ، والإظهار (معنى هذين يبدو لي غامضاً) ، والتعريض والإفصاح ، والكناية والإيضاح ، ومخاطبة المفرد خطاب الجمع أو العكس ، أو مخاطبة المفرد أو الجمع مخاطبة المثني ، والقصد بلفظ الخصوص لمعنى العموم ، أو العكس وأشياء أخرى .

ويبدو أن القاسم المشترك لهذه الفروع هو أن المجاز كل شيء يقع وراء التطبيق المنطقي الصارم للغة ، وذلك معنى وراء كونه نسخة بسيطة صادقة من الحقيقة . لكن التعارض بين التعبير المجازي والحقيقة لا يدخل ضمنه الكذب ؛ لأن المجازات تمثل جزءاً غير منفصل من اللغة كما استعملها العرب القدماء ، ومن هنا فإن أعضاء المجتمع الذين يتحدثون اللغة نفسها يدركون تماماً معنى هذه المجازات . وحل هذا فالاستعارات أيضا بصورها ابن قتيبة حل أنها عناصر ثابتة في اللغة ، يعرفها الجميع ، وليس حل أنها ابتكار أصيل لأفراد من الخطباء والشعراء . وهذا هو السبب الذي جعله يبدأ تعريفه للاستعارة بعبارة «فالعرب تستعير...» .

أما بالنسبة للاستعارات المفردة التي يحتوي عليها الفصل ، فلم أضع لها خطة تنظيمية تقوم على الاستقصاء ، ولكني سأقتيد بإعطاء إشارات قليلة توضح أي نوع من الاستعارة يمكن أن نجده هنا .

(١) لا يبدو أن للاستعارات «الحديثة» وجوداً لديه ؛ فأول استعارة خطرت للذهن المؤلف هي «ضحكت الأرض» بمعنى «أنبتت ؛ لأنها تبدي من حسن النبات وتفتق من الزهر» كما يفتر الضاحك من الضحك» ، (ص ١٣٥ ، ١٣٦) (ومن الغريبة بمكان أن يكون مثال Quintilian الذي يوضح الاستعارة هو «ridet» «ضحك المرح») . وهذه استعارة في الفعل مؤسسة على التمثيل ، وتبدو قريبة من الاستعارة «القديمة» ، باستثناء كونها تخلو من العناصر الخيالية . وبقية الاستعارات في هذه الفقرة التمهيدية (انظر تأويل ، ص ١٠٢ - ١٠٣) تختص بالغة نفسها .

(٢) هناك عدد من الاستعارات «غير المفيدة» (مثل المخزون المألوف في التراث) ذكرت في الصفحات ١١٦ - ١١٧ في مجال إيضاح أن ورود كلمة «ظفر» في القرآن الكريم في حين أن المقصود هو «حافر» (سورة ٦ / ١٤٦) إنما هو أمر جرت به عادة العرب القدماء في استعمالهم .

(٣) وهناك بعض الاستعارات «القديمة» وردت في الصفحات ١٣٦ - ١٣٧ ، وكلها مأخوذة من الشعر . وأنسب مثال يمكن أن يعد نموذجاً لهذه الاستعارة هو البيت «إذ هرج الليل بروح الشمس» (انظر ص ١٣٦) ؛ وهو ما جعل ابن قتيبة يطلق عليه بعبارة ذات ميزة : «لجعل للشمس روحاً هرج بها الليل» . ووضح هذه الاستعارات القديمة ضمن المناقشة التي يصدر عنها المؤلف لا يبدو واضحاً كل الوضوح ، لكن يبدو أنها تتعلق بالنقاش السابق حول المبالغة ، الذي يدافع فيه ابن قتيبة عن طريق الشعراء ، ويشرح العنصر الخيالي الوهمي الذي يحدث في المبالغة من خلال افتراض حذف الفعل «كاد» . وحل هذا ، فلعل العنصر الخيالي قد كان

٤ - ابن المعتز ألف (كتابه ٢٧٤ هـ / ٨٨٧ م) البديع ص ٢
٨ - ٩ .

ليس هناك تعريف للاستعارة في كتاب ابن المعتز « البديع » في الفصل الخاص بالاستعارة ، ولكن في الفقرة السابقة حل الفصل مباشرة ، التي تحتوي شرحاً أولياً لمصطلح البديع ، نجد عبارة فيها ما يقارب التعريف للاستعارة . يبدأ ابن المعتز الفقرة بمثالين من « البديع » ، أحدهما مأخوذ من القرآن الكريم والآخر من الشعر ، ثم يستمر في حديثه « وإنما هو استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها » . ولقد خيرت Skarzynska-Bochenska بعض أشباه في النص كي تحصل في ترجمتها حل تعريف حقيقي عن طريق التبديل ، فهي تذكر « الاستعارة هي » بدلاً من « وإنما هو »^(١٦) . وكذلك فإن Kratch Kovsky في ترجمته الروسية لكتاب البديع حول الجملة كما يلي « (البديع) هنا يتألف من استعارة كلمة لشيء هي لا تعرف (بتطبيقها عليه) من شيء تعرف به هذه الكلمة »^(١٧) . وبغض النظر عن كون كراتشكوفسكي جعل دون سبب معروف المسند إليه هو « كلمة » في كلا جزئي الجملة بدلاً من « الشيء » كما هو في النص الأصل (وهذا لم يصب المعنى بضرر) ، فإن كلا المترجمين يظفان في اقتراضهما الضمى أن « كلمة » هنا تعني الاسم الذي يعرف به الشيء . وتبدو هذه حقا طريقة طبيعية لفهم هذه الجملة . ولكن ، وهي أية حال ، إذا قبلنا هذا التفسير المستلزم في صعوبات ، لأن شبه التعريف هذا لا ينطى إلا لمط الاستعارة « الحديثة » (ومن المحتمل أن يشمل الكتابات ، لأن شرط التشابه لم يُنص عليه صراحة) ، في حين أن الأمثلة التي تتلوها مباشرة ، وكذلك الشواهد في فصل الاستعارة ، ليس فيها حالة واحدة من الاستعارة « الحديثة » (راجع Reinert, Probleme p. 92, 11-12 FF) ، ولكن ما يوجد هو الاستعارات المبنية على التمثيل ، ومعظمها من النوع القديم . هل أنه ربما أمكن أن يقال إن بعض الشواهد ثلاثم شبه التعريف هذا (فمثلا قد يرى المرء أن كلمة « أم الكتاب » قد استعيرت له « آيات محكمات » [سورة ٣ : ٧] - وهذا يمثل تطبيقاً غير مألوف للكلمة « أم » في غير معنى الوالدة الذي يمثل التطبيق المألوف لها) . لكن هذا لا يثبت تماماً أمام معظم الاستعارات « القديمة » ضمن الشواهد (حل سبيل المثال لا يمكننا القول إن كلمة « جناح » في « جناح الدل » [راجع سورة ١٧ : ٢٤] قد استعيرت لشيء ما من « جناح الطير » ، ذلك لأن هذا « الشيء ما » لا وجود له) . وحيث إن كلا المثالين « أم الكتاب » و « جناح الدل » يتلوان مباشرة شبه التعريف هذا ، فإنه من الصعوبة أن نفترض أنه لا يشملها معاً . ومع وضع هذا في الحسبان فإنه إذا وجهنا انتباهنا إلى الألفاظ المستعملة في شبه التعريف نجد أنه (١) قد لا يكون محض صدفة أن جاء استعمال « كلمة » (وهي تحمل اختلاف مفهومي لفظ ومعنى) بدلاً من « لفظ » أو « اسم » ، وأن (٢) (حرف بكذا) بغض النظر عن معناه الشائع في الدلالة على أن الشيء أو الشخص معروف باسم معين فإنه يمكن أيضاً أن يعنى الدلالة على أن الشيء أو الشخص

معروف بصلته بشيء آخر * . وعلى هذا فإن أرى تفسير النص كما يلي : « وهو » (يشير هنا إلى البديع في المثالين السابقين بخاصة) استعارة صورة ذهنية لشيء لم يعرف بعلاقته بها من شيء قد عرف بعلاقته بها » . وعند تطبيق هذا على المثالين اللذين سبقتهما الإشارة إليهما نحصل على : استعارة صورة « الأم » و « الجناح » (الحديثة) لشيء لم يعرف بعلاقته بها ، ذلك هو « الكتاب » (و « الدل ») ، من شيء قد عرف بعلاقته بها ، ذلك هو « الولد » (و « الطائر ») . إن هذا يقدم تفسيراً معقولاً لكلا المثالين .

وفي خاتمة نقاشنا يمكن أن نقرر أن تعريف ابن المعتز الجزئي هذا يتفق مع شواهد . وعلى هذا فهو يمثل وصفاً جيداً للعملية الفنية للاستعارة « القديمة » ، ولكنه أيضاً يتسع ليشمل الاستعارات الأخرى المختلفة التركيب ، المؤسسة على التمثيل ، التي لا يمكن حلها ضمن الاستعارات « القديمة » بسبب غلوها من العناصر الخيالية .

٥ - قدامة (ت بعد ٣٢٠ هـ / ٩٣٢ م) نقد . ص ١٠٤
١ - ٢ .

من الغريب جداً أن لا يفرق قدامة خلال معالجته للعناصر المؤلفة للشعر والنسب المتعلقة بها ، فصلاً خاصاً بالاستعارة ، مع أن تصنيفه لاختلاف اللفظ والمعنى بين « بلا وبلا » مثل هذا ، كما فعل هو بالنسبة للتمثيل (انظر ص ٩ من ٤) . أما الفقرة المتعلقة بالاستعارة فهي ليست إلا استطراداً مختصراً متصلاً بفصل « المعادلة » . وهذا المصطلح يرد ضمن حكم أصدره الخليفة الثاني عمر بن الخطاب (رضي) حل شعر زهير بن أبي سلمى ، ولكن معناه ليس متطابقاً عليه . وقد فسره قدامة على أنه « فاحش الاستعارة » ، وجعله مكافئاً للاستعارة « غير المفيدة » * ، كما يظهر من شواهد . والأمر الذي تثيره الاستعارات التي من هذا النوع ، طبقاً لما يراه قدامة ، هو أنها تولد إجمالاً لعنصر غريب شاذ في سياق معين . (انظر ص ١٠٣ ، ص ٨ - ١٠) . وأمثلة العنصر المتطفل هي « حافر » في سياق الجسم البشري . وفي الاستطراد الذي يلي هذا يجد المؤلف نفسه مضطراً إلى أن يعترف بما يأتي : « ولقد استعمل « كثير » من الشعراء الفحول المجيدين أشياء من الآلة بما لا يشاء فيها شناعة كهذه » ، وفيها لهم معاذير ؛ إذ كان هجرها خرج التشبيه » . وفي هذا النص ، وإن لم يكن تعريفاً ، عند إضافة الشرط « إذ كان هجرها خرج التشبيه » إلى العملية الأساسية للاستعارة وهي حل وجه الدقة لإحجام عنصر غريب ، يقارب قدامة أن يصل إلى تعريف للاستعارة ينطبق على الاستعارات

* ما قصده المؤلف هو الفرق في استعمال حرف الجر (الباء) ، وفي المثال الأول ما يشار به إلى الاسم مثلاً : (ويعرف الخزامى بهذا الاسم في الجزيرة العربية) وفي المثال الثاني ما يشار به إلى الصفة مثلاً : (ويعرف الخزامى بطيب رائحته) . (المترجمة) .

* هذا المصطلح وضعه عبد القاهر . واجمع ما سبق .

القديمة . وكونه قد وضع هذه الاستعارات القديمة في ذهنه يظهر في معظم شواهد (وهي - بالنسبة - تبدو مأخوذة من ابن المعتز) . وقد سبق أن لاحظنا أن التشبيه في هذا السياق لا يقصد به المعنى الضيق « للتشبيه » مثلاً بمعنى كلمة «Simile» في الإنجليزية (راجع هامش ٩) ، ولكنه بالأحرى يحمل المعنى الواسع للمقارنة بما فيها التمثيل . وهذا أيضاً يحمله تحليل قدامة للشواهد الثلاثة الأولى (أما البقية فقد أقتبست دونها تعليق) . ولكن لماذا لم يستعمل هو مصطلح « تمثيل » الذي يبدو ملائماً في هذا السياق ؟ إن المشكلة معتلة ، وأرى أنه يمكن حلها طياً بأن :

(١) حدد قدامة محققاً التشبيه (بمعنى المقارنة) على أنه الأساس في الاستعارات « القديمة » .

(٢) وهو يعرف التمثيل هكذا « وهو أن يريد الشاعر إشارة إلى معنى فيضع كلاماً يدل على معنى آخر ، وذلك المعنى الآخر والكلام منبثان عما أراد أن يشير إليه » (انظر ص ٩٠ من ٤ - ٦) . ومن الغريب أنه هنا أغفل حتى الإشارة إلى العلاقة بين المعنيين ، وهي ما يجعل هذا التعميض ممكناً ، فضلاً عن أن يضع التشبيه أساساً للتمثيل ، فليس للتشبيه ومشتقاته عنده أي مكان من فصل التمثيل .

وعند جمع ما في (١) و(٢) معاً نجد ما قد مهدنا لإجابة لسألتنا .

ومن جهة أخرى فإن مصطلح « تمثيل » حسب استعمال قدامة له ، يبدو أنه يفيد « الاستعارة للجملة »* (وإن لم يخل هذا من استثناءات) . وتقترب بعض شواهد قدامة للتمثيل من الاستعارات « القديمة » ؛ بل إن واحداً منها (انظر ص ٩٢ ، س ١)* قد صنّفه ابن المعتز على أنه استعارة (انظر البديع ، ص ٢ ، س ٧) . وما هذا إلا أمر طبيعي ؛ لأن هناك حالات كثيرة تقف وسطاً بين « الاستعارات للجملة » البحث ، التي تؤخذ فيها جميع الكليات من « المثال » ، ربما باستثناء ضمير متصل واحد يؤكد الصلة بـ « الموضوع » ، والاستعارات « القديمة » البحث ، التي تشير جميع عناصرها إلى « الموضوع » ، عدا كلمة واحدة تعين عنصراً في « المثال » . ويصعب جداً تصنيف هذه الحالات المتوسطة . ولكن من وجهة نظر تنظيمية فإن التمثيل والاستعارة يظلان منفصلين بوضوح لدى قدامة ؛ فالتمثيل يخص نموت اختلاف اللفظ والمعنى . وذلك يعني أن الشاعر يخلق ويشكل كلاماً منها ، « المعنى » و« الكلام » ؛ فهو ليس مقيداً بخلق ألفاظ ملائمة لمعنى معين (ويظهر من استعماله مصطلح « كلام » في تعريف التمثيل ، أن المصطلح المقابل للكلام هو المعنى - خامس بعد ذاته -

يقصد به تعيين المعنى على مستوى الجملة وليس على مستوى الكلمة) .

أما المعادلة فهي من جهة أخرى تختص بمحور اللفظ (انظر ص ١٠٣ من ٤) ، وهي تجري مجرى المحور في الكلام ، مثل « الملحون » ، و« الوحش » (انظر ص ١٠٠) . ويدل هذا على أن المعادلة ليست كالتمثيل ؛ فهي تشير إلى الكليات المنفردة وليس إلى الجمل . ومن ثم فإن استعمال كلمة « حافر » في حين أن المقصود « قدم » لن يؤثر على معنى الجملة ، وإنما هو ببساطة مجرد اختيار للكلمة غير الصحيحة . وحين يضي مؤلفنا ليستفي استعارات معينة من حكمه السلي على المعادلة ، نجد أن هذه الاستعارات التي يدافع عنها ، مازالت مع ذلك - من خلال تعصبه لمدخله هذا إلى الاستعارة - تتنمى بالقصور . فهذه الاستعارات برغم خلوها من العيب الموجود في المعادلة ، مازالت - من الظاهر - بعضها كليات غير صحيحة في موضعها . ولكن عدم الصحة هذا يمكن التجاوز عنه ، لأنها بنيت على مقارنة وتشبيه ، ولم تؤخذ اعتباطاً* لها مجاز حسب تعبير قدامة عن هذه الفكرة (ص ١٠٥ من ١١) . ولكن من خلال إدخال التشبيه إلى تعريف استعارات معينة - وهذا ما لم ينتبه إليه قدامة على ما يبدو - يصبح من الجمل تماماً أن هذه الظواهر ليست محدودة ، لا بمستوى اللفظ (لأن المقارنة تعد إضافة إلى المعنى) ولا بحدود الكليات المنفردة (لأن المقارنات هنا على وجه التمثيل ، وهذا يحتاج على الأقل إلى جملتين عند كتابتها تفصيلاً) . وعلى هذا فإن هناك كسراً منطقياً في مناقشة قدامة . إنه يغير طير ملحوظ في الاتجاه من طبقة إلى أخرى . وهذا التحلل في مناقشته له دلالة ؛ لأنه يضع معالم للانتقال من فهم تقليدي للاستعارة ، يتمثل في أنها وضع كلمة في غير موضعها (سواء كان ذلك عزوا غيالياً أو لم يكن) ، إلى وجهة نظر أكثر حداثة ، وأكثر صحة ، تتمثل في أن الاستعارة هي ما يقصد إليه الشاعر أساساً من المقارنة بين حقيقتين . وقدامة ، فيما وراء ذلك ، هو أول من أدخل كلمة تشبيه في نقاش الاستعارة ، ولكن هذا لا يعني أنه حدد التشبيه والاستعارة من خلال العلاقة المتبادلة بينهما كما فعل الرومان من بعد (انظر ما سبق) . لقد حال دون هذا الأمر تلك التفسيرات الواسعة الاختلاف في نظام قدامة ؛ بحيث يضع الاستعارة قريباً من « عيب اللفظ » كما رأينا ، نجد أن التشبيه يختص بفصل « نموت المعنى » وبخاصة عند « أحلام » من أغراض الشعراء (انظر ص ٢٣ من ١٤ - ١٦ ، وحول مسألة حسابان التشبيه ضمن أغراض الشعر أنظر هاينريشس Heinrichs, Literary Theory, pp. 39-40) .

* يقول قدامة : « ليس فيها شناعة كهذه ، ولها لم مغاير ، إذ كان هزجها »

خرج التشبيه (ص ١٠٤) (المترجمة) .

* مثال ذلك :

ألم تك في معنى يديك جعلتي ؟ فلا تجعلني بعدها في شباكها . (قدامة ص ٩٠) (المترجمة) .

* لوردشم وسنور للمعنى شبيهة والصحيح بالكوكب الذي منحور

٧- ابن دريد (ت ٣٢١ هـ / ٩٣٣ م). جمهرة ج ٣ ص ٤٣٢-٤٣٤، ٤٨٩ ب-٤٩١.

مع أن ابن دريد لم يقدم تعريفاً فعلياً للاستعارة، فإنه يستحق أن نوليها اهتماماً خاصاً، وذلك لأنه - وهو لغوي يتيم بعلم الدلالة - جمع التراث الذي وردت فيه الاستعارة في تقاليد كلا الجانبين: جانب الدراسات القرآنية، وجانب الدراسات الشعرية، ولكن دون محاولة أن يقيم صلة بينهما، وأن يصلح الاضطراب في المصطلحات. ولقد كرس لهذا فصلين مختلفين، ليسا متالين، في ملحقات معجمه العظيم. والأول منها (انظر ص ٤٣٢-٤٣٤) عنوانه باب الاستعارات، ويشمل بصفة خالصة أمثلة من الكتبية، وأنواعاً أخرى من التوسع؛ مثلاً «الغبث» بفيد حرفياً «المطر»؛ ثم صار يطلق على «النبات الذي ينتجه المطر»؛ و«إحذار» بفيد حرفياً «الحثان»، ولكن تطلق على سبيل التوسع على «الحفل لهذه المناسبة»؛ و«نجمة» تعني حرفياً «البحث عن المرحى»؛ ولكن على سبيل التوسع تشير إلى البحث عموماً. ولكن هناك أيضاً بعض الاستعارات - وكل منها تجري في الاستعارة في الفعل - أدرجت أيضاً في هذا الفصل. وعلى هذا فإن معنى الاستعارة في هذا الفصل يتناسب مع تعريف ابن قتيبة.

أما الفصل الثالث (انظر ٤٨٩ ب-٤٩١) فعنوانه «باب ما يستعار فيتكلم به في غير موضعه»؛ وهذا عنوان يقترب من أن يكون تعريفاً ويذكر المرء بفكرة قديمة عن الاستعارة (أو الملاحظة إن أردنا الدقة). ولكن ابن دريد لا يفعل هنا غير أن يسجل استعمال العرب، دون أن يحكم عليه بقيمة ما، كما كان شأن قدامة. ومعظم أمثلة هذا الفصل هي من الاستعارات «غير المفيدة»، ولكن المهم في هذا السياق هو ورود عدد من الأمثلة التي لا تختلف كثيراً عن غيرها في أنها تتعلق بنقل الكلمة من مجال الحيوان إلى مجال الإنسان، إلا أنها تؤلف مجموعة خاصة، لأنه لا يوجد هناك عنصر مناظر للكلمة المستعارة في «الموضوع». ومن ثم ينبغي أن تعد هذه الأمثلة ضمن الاستعارات «الغنية». ولا يوجد ضمن أمثلة ابن دريد هذه أي من الشواهد الشعرية المألوفة، وإنما جميعها إما أمثال أو أقوال سائرة، لكنها تجذب من ابن دريد تعليقاتاً غليظة يشبه إلى حد بعيد تعليقات ثعلب (انظر ما سبق).

وعلى سبيل المثال، بعد أن القيس القول «أنا فلان فلان فأقام بأرضنا فغرز ذنبه فما يبرح»، يستمر ابن دريد قائلاً «ولا ذنب له»؛ من هنا يبدو إذن أن مجموعة ابن دريد تمثل حالة من الخلط

• هذا العنوان والأمثلة التي تنص على أنه يشبه قريبا الصلة بما ورد في كتب ابن السكيت (ت ٢٤٤ هـ) «الحروف التي يكلم بها في غير موضعها»، تحقيق رمضان عبد التواب، القاهرة، مطبعة جامعة عين شمس ١٩٦٩ م. ص ٣٥، ٣٦. وابن السكيت يعرض أمثلة من الشعر فيها كليات استعملت في غير معانيها الأصلية في اللغة، سواء في الجاهلية أو الإسلام، ومن ضمنها أمثلة من الاستعارة غير المفيدة. وقد ذكر أن «هذه الحروف مستعارة» ويبدو لي أنه لا يقصد بكلمة «مستعارة» هنا معنى اصطلاحياً وإنما المعنى العام لاستعارة الأشياء (المتبعة).

• وإليها يفرز لئسابه الجسرادة. هذا هو بقية النص (المتبعة).

٦- إسحاق بن إبراهيم بن وهب الكاتب (النصف الأول من القرن ٤ هـ / ١٠ م)، البرهان، ص ١٤٢-١٤٤.

لا يوجد تعريف للاستعارة عند إسحاق بن إبراهيم بن وهب، لكن الموضع الذي خصصه إسحاق للاستعارة في تنظيمه لكتابه، والأمثلة التي أوردها تحت عنوان «الاستعارة»، تعطى دليلاً كافياً على أن الاستعارة لديه تنتمي إلى تقاليد مفسري القرآن، ولا تمت بصلة إلى الاستعارات «الغنية»، ولا إلى أي نوع من الاستعارات فيها يبدو. أما بالنسبة لموضعها في النظام (اللغوي)، فإن المؤلف يقول إن كثيراً من الطبقات التي تمثل فروع العبارة اللغوية - فرها الكلام الرئيسيان هما الخبر والطلب (انظر ص ١١٢ من أسفل) - مشتركة في جميع اللغات، إلا أن العرب لهم «استعمالات أخرى هي، الاشتقاق والتشبيه، واللمح (الإشارة) والرمز (اللمحة الخفية) والوحي (الإخبار بغير واسطة الكلام) والاستعارة والأمثال واللفظ (الغموض المتعمد) والخلق والصرف (التحول المفاجيء من الضمير أو العدد الواجب اتباعه نحوياً) والمبالغة (التأكيد) والقطع والمعطف (الانقطاع عن الموضوع الأصل والدخول في فن آخر من القول ثم الرجوع إلى الموضوع الأصل) والتقديم والتأخير والاختراع (وضع الأسماء لأشياء جديدة، أو تعريب أسماؤها الاصطناعية، أو اختراع اسم لعلم جديد)» (انظر ص ١٢٢ من ٨-١٠). ولم استطع أن أجد قلماً مشتركاً بين هذه الظواهر وراء كلمة الاستعمالات المهمة التي يذكرها المؤلف، ولكن، وإلى أحد ما، تتصل هذه الظواهر بما أورده ابن قتيبة وصفه على أنه مجاز (انظر ما سبق). ومصطلح المجاز استعمله إسحاق بن إبراهيم أيضاً، ولكنه ضيق حدوده عند التطبيق حتى يكاد أن يكون مرادفاً للاستعارة. وهو يستعمل الأزواج الثلاثية: التوسع والمجاز (ص ١٤٢ من ٥) وفي توسعهم ومجاز قولهم (ص ١٤٢ من ٨)، «والمجاز والاستعارة» (ص ١٤٣ من ٢-٣) وصفاً للأمثلة التي تعامل معها تحت عنوان «الاستعارة». ومصطلح التوسع من الظاهر أنه يقارب أن يكون مرادفاً ثالثاً للاستعارة، يمكن ترجمته على أنه يعني الامتداد الدلالي. وبرغم هذا التكاثر بين المصطلحات يصعب أن نكون تعريفاً للاستعارة كما فهمها إسحاق ابن إبراهيم؛ وذلك لأن الشواهد التي كنا سنؤسس التعريف عليها تقع في مجموعتين متباينتين فحسب التباين:

(١) أمثلة مثل «بخله» ومعناها الخرف وجعله يصبح بخيلاً، تستعمل بمعنى «جعله يظهر بخله» (هذا يفيد أن المعنى الذي يتضمن السببية وتسبب في إيجاد شيء ما، استعمل بمعنى «برهن على وجود شيء ما»).

(٢) أمثلة عن لسان الحال ينسب الكلام فيها إلى الجهادات.

ومن الدلالة يمكن أننا نصادف كلمتي المجموعتين في نقاش ابن قتيبة للمجاز (وللأمثلة في (١) انظر «تأويل» ص ٩٢ وما يليها (ضد القدرية)، وللأمثلة في (٢) انظر «تأويل» ص ٧٨ وما يليها). ولكن لماذا اختار إسحاق بن إبراهيم أن يطلق على هذه الظواهر اسم الاستعارات؟ إن هذا يبدو أمراً غامضاً.

لم تكن فيها الاستعارات « غير المفيدة » والاستعارات « القديمة » قد فصلت بعدد من بعضها البعض ، وإن كان مؤلفنا يبدو أنه يشعر بالفرق . هل أنه كان من الشاق لو استطعنا أن نعرف المصدر الذي حلوا ابن دريد ؟

٨ - الأمدى (ت ٣٧٠ هـ / ٩٨٠ - ١) الموازنة ج ٢ ص ٢٥٠ ، ص ٣ - ٥ .

عند الأمدى إلى المقارنة بين استعارات أبي تمام والاستعارات الصحيحة للعرب القدماء في مجال تنبيهه بفتح الصنعة في استعارات أبي تمام . ويعرف الأمدى الاستعمال الصحيح للاستعارة عند العرب القدماء كما يلي : « وإنما استعارات العرب للمعنى لما ليس (هو) له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله ، أو كان سببا من أسبابه ، فتكون اللفظة المستعارة حيث لا لفظ بالشئ الذي استعيرت له ، وملائمة لمعناه »^(١) . هذا التعريف - الذي يجعله الأمدى أساساً للحكم على قيمة الاستعارات - أقرب إلى الفموض ، وخاصة ما يتصل فيه بالعلاقة بين المعنى واللفظ ، وهو قد استعملها كلها على أنها الموضوع الذي تحدث فيه عملية الاستعارة . لكنه لم يوضح العلاقة بينها ، وإنما ظلت هذه العلاقة مبهمه ، بل إنه حتى عند تحليله عدة أمثلة من شواهد بومها صاحبة للبرهنة على التعريف السابق (ويدل هذا التحليل على ذكاء المؤلف وحده بصيرته) لا يلقى ضوءاً كافياً على هذه النقطة . وبداية هذا التعريف التي تتحدث عن « استعارة » معنى لإدخاله في سياق قريب يبدو أنها تعكس المفهوم « القديم » للاستعارة ، لكن ما تلاها من تعداد للشروط التي يستبدل بعضها ببعض - مع عدد شرط التشابه واحدا فقط ضمن شروط أخرى - كل هذا يذكر بتعريف ابن قتيبة (الذي سبق الإشارة إليه) ، الذي أسس تأسيساً صريحاً على مفهوم « استعارة » الكلمة . والقسم الثاني من التعريف يتفق مع هذا المفهوم عند إحلال كلمة « اللفظة » للمعنى .

ومعنى التخليل بين هاتين الفكرتين المختلفتين عن الاستعارة يبدو ملحوظاً في تفسير الأمدى لشواهد التي تحتوي على بعض الاستعارات « القديمة » النبطية (ومن الظاهر أن الشواهد مأخوذة من كتاب البديع لابن المعتز) . قارن الاستعارات التالية للفعل « استعار » :

(١) في تعليقه على بيت امرئ القيس نجد « أن يستعير للوسط اسم الصلب » (انظر ص ٢٥٠ من ٤ من الأسفل وما يليه) ، وأن يستعير للمصدر اسم الكل (انظر ص ٢٥٠ من ٢ من الأسفل) . وهذا يمثل حالتين من المفهوم الجليد لـ « استعارة الكلمة » (وسط = صلب ، ومصدر = كل) .

(٢) وعند تعليقه على بيت زهير « عرى أفراس الصبا ورواحله » نجد « أن يستعار للصب اسم الأفراس » (انظر ص ٢٥١ من ٤) . ولما كان الأمدى يشير إلى المصطلح « ركب هواه » على أنه الأساس لهذه الاستعارة ، فمن الممكن أن نفسر هذا البيت على أنه حالة من استعارة « الكلمة » (صبا = أفراس) . لكن الهدف الأساسي لمؤلفنا - كما أرى - هو أن صورة ركوب الهوى وما أشبه ذلك قد عجلت الطريق لاستعارة الأفراس من مجال الحرب الذي تتعلق به عادة ، ونقلها إلى مجال الهوى . ومن ثم يقدم هنا مثالا عن المفهوم « القديم » لاستعارة « الشئ » (أو استعارة « المعنى » ، وهما على حد سواء) . واستعماله لكلمة « اسم » في هذا المثال أو في المثال التالي له يجب ألا يوغض على وجهه المظاهر ، بل على أنه يلمح إلى الوجود الخيالي للأفراس (وكذلك المخالب في المثال التالي له) في سياقها الجليد .

(٣) في تعليقه على بيت أبي ذؤيب :

ولما المنية أنشبت أظفارها
ألقت كل قيمة لا تطلع

(ورد من قبل ، وانظر هامش ٨) نجد « أن يستعار لها » (يعني للمنية) « اسم الأظفار » (انظر ص ٢٥٢ من ٣ من الأسفل) ومناقشة الأمدى تغطي على النحو التالي :

بما أن الموت حين يقع بإنسان يفترقه ، فإنه من الصحيح أن يقال « نشب فيه » (وهذا يبرر استعمال الاستعارة للفعل أنشبت) . ولأن الإنشابة يكون أحياناً عن طريق المخالب ، فمن الملائم « أن تستعير اسم الأظفار لها (للمنية) » . حل هذا الشرع ليس ثمة توحيد استعاري بين الموت والأظفار ، بمعنى أن « الموت » « الأظفار » . ولا مشاحة أن المفهوم « القديم » لاستعارة الشئ يفعل فعله هنا .

(٤) وفي النقد الذي وجهه الأمدى ضد الاستعارات البعيدة في شعر أبي تمام نجد : « فأي حاجة إلى الأخذ حتى يستعيرها للشعر » (انظر ص ٢٥٣ من ٧ من الأسفل وما يليه) . هذه الكلمات وحدها تشير إلى المفهوم « القديم » للاستعارة على أن المقبول به للفعل « استعار » هو « الأخذ » وليس اسم الأخذ .

ويبدو أن عدم الاطراء (وهو ما لا يمكن إنكاره) في استعمال المصطلح « استعارة » إنما يأتي من أن التعريف جاء من تراث الدراسات القرآنية عن الاستعارة ، في حين أن الشواهد جاءت من تراث الدراسات الشعرية عن الاستعارة ، ولذلك فهنا لا يتجانسان .

٩ - الرمان (ت ٣٨٤ هـ / ٩٩٤ م) التكت ص ٧٩ من ٤ - ٥ .
بدأ الرمان الفصل الخاص بالاستعارة بالتعريف التالي :

* يكون هذا حل ابن السكيت في كتابه الذي سبق الإشارة إليه ؟
(المترجمة) .

والاستعارة تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة^(١٥). هنا نجد أنفسنا فجأة في محيط مختلف تماماً عما عرفناه في مجال الكتابة عن الاستعارة، مع وجود عدد من العناصر الجبلدية التي لم نصادفها من قبل. وحيث إن كتاب الرمان يبحث في إعجاز القرآن فممكننا أن نتوقع أن يكون مثلاً للاستعارة في الدراسات القرآنية. وحفاً، إن التعريف السابق لا يترك أدنى شك في أن المفهوم «الجديد» وهو «استعارة الكلمة» هو المقصود هنا. ولأول مرة نواجه المصطلحين الفنيين «أصل اللغة» و«النقل»، اللذين أصبحا بارزين وشائعين لدى المؤلفين المتخصصين. لكن على النقيض من تعريف ابن قتيبة (انظر ما سبق) نجد أن عدد الشروط التي لجعل النقل ممكنًا قد تقلص إلى شرط واحد هو: التشابه. وهذا الشرط إما ورد ضمناً في التعريف عن طريق كلمة «للإبانة» (انظر ما يلي)، ولكنه ورد صريحاً واضحاً في الجملة التي تلت التعريف: «والفرق بين الاستعارة والتشبيه أن ما كان من التشبيه بؤدة التشبيه في الكلام [أي ليس فقط ملحوظاً بالفكر مثل زيد أسد] فهو على أصله، لم يغير عنه في الاستعمال، وليس كذلك الاستعارة؛ لأن هرج الاستعارة هرج ما العبارة [ليست] له في أصل اللغة»^{١٦} وطبقاً لهذا فإن جميع أنواع النقل الأخرى، وعلى رأسها الكناية، قد أخرجت من حيز تطبيق مصطلح الاستعارة عليها، وأصبح المصطلح مكافئاً دقيقاً للاستعارة «الجبلدية».

ومن هنا نجد الرمان يشير ضمناً في الجملة السابقة، وصراحة في الجمل التي تلتها، إلى أن التشبيه والاستعارة أساساً متطابقان: كل منهما يعني «جمع شيئين بمعنى مشترك بينهما يكسب بيان أحدهما (أي الموضوع) بالآخر (أي المثال)». ولكن الاختلاف بين الاستعارة والتشبيه يوجد في الظاهر فقط، حيث يتحقق الجمع بين الشيئين بطريقة مختلفة في كل منهما. فهو يحدث عن طريق «نقل الكلمة» في حالة الاستعارة، وعن طريق الأدلة التي تدل على المقارنة في حالة التشبيه. وهنا نجد للمرة الأولى (على الأقل طبقاً للمصادر المتاحة لنا) أن الاستعارة والتشبيه يوضعان في كنفين متعادلتين، ويبررى تعريفهما طبقاً للعلاقة المتبادلة بينهما.

وإضافة إلى هذا فكلاهما يقدم هنا معناً. وهذا أيضاً أمر جديد؛ فكلاهما قصد به الزيادة في البيان. والواقع أن التشبيه والاستعارة تضمهما طبقة كبرى هي «البلاغة»، وتضم معها ثمانية فروع أخرى (انظر ص ٧٠ من ٣-٤). وهذا يدل على أن الاستعارة لدى الرمان، وإن كانت مستمدة من التراث المتصل بالدراسات القرآنية حول هذا المصطلح، لا تنتمي إلى حقل دراسات تفسير القرآن؛ فهي لم تكن بأي من الاستعمالات الغريبة

للعرب القدماء (للجائزات) التي ألف من كتبوا في هذا المجال أن يشرحوها وأن يدافعوا عنها، لورودها في القرآن، وذلك ضد فهم الجاهل أو من يتعمدون سوء الفهم^{١٧}. إن الاستعارة لدى الرمان تنص بالأحرى حقل الأسلوبيات، وكل مواضع وجودها في الكتاب الكريم إنما يوردها الرمان للبرهنة على إعجاز القرآن.

وجميع شواهد الرمان مستمدة من القرآن الكريم. ولذلك فإن موضوع تطويع تعريف الاستعارة «الجبلدية» لمعالجة الاستعارات «القدمة» لا يبدو أنه قد أثر. وقد ترك الرمان هنا ليراد استعارات «قدمة» «مطية»، مثل «جناح اللذ» (سورة ١٧ / ٢٤) ولم يعالجها في مكان آخر.

١٠ - الحامى (ت ٢٨٨ هـ / ٩٩٨ م)، الموضحة، ص ٦٩ من ٦ من الأسفل وما يليه.

تعرض الحامى للاستعارة، في سياق جملته مع المتن حول إعطاء هذا الأخير وحيوب شعره، ولقد شعر الحامى أن عليه أن يلقن المتن درساً في الاستعارة كي يجعله يرى رأى العين مدى القبح الموجود في إحدى استعاراته. وفي هذا السياق قدم الحامى التعريف التالي: «وحقيقة الاستعارة أنها نقل كلمة من شيء قد جعلت له إلى شيء لم يجعل له». من الواضح أن هذا تعريف للاستعارة «الجبلدية»، وإن خلا من ذكر شرط التشابه. ويظهر من اقتباس غير حواري من كتاب النكت (دون ذكر له) أن الحامى انتزع بآراء الرمان في الاستعارة (قارن الموضحة ص ٦٩ من ١٢ والنكت ص ٧٩ من ١١-١٢، حيث نجد الاقتباس نفسه وقد نقل بأمانة في الموضحة ص ٩٢ من ٤-٥).

وإنه مما يشير التساؤل كيف كان مؤلفنا أن يتعامل مع الاستعارات القديمة بناء على هذا التعريف؟ ولكن لسوء الحظ لم يتعامل المؤلف مع الشواهد المتعددة لأبي ذؤيب وزهير وامريء القيس، التي تمثل الاستعارات القديمة. لكن بيت المتن الذي أثار النقاش مثل نوحاً من هذه الاستعارات.

ليس عجيباً أن وصفك سمجوز
وأن ظنوني في معاليك نطلع

(انظر ص ٦٩، من ٣)، ولأن الظلم يستعمل أساساً للجهال فإن «المثال» يبدو قاطعاً من الجاهل بعضها يطلع ويتخلف (ظنون) ٠

• انظر ابن قتيبة «تأويل مشكل القرآن» ط ٢ ص ٢٢، ٦٧ من ١٢ على سبيل المثال (المترجمة).

• أورد المؤلف النص مترجماً، وما بين القوسين بعد كلمة الكلام هو شرح المؤلف. وللمرجعة نص الرمان انظر «النكت في إعجاز القرآن» في ثلاث رسائل في إعجاز القرآن حطفاً وحلق عليها: محمد خلف الله أحمد، ومحمد زغلول سلام دار المعارف بمصر (ط ٣) القاهرة ١٩٧٦ ص ٨٥، ٨٦ (المترجمة).

في حين أن بعضها الآخر يسرع ولا يمكن اللحاق به (= معاليك) .

وعلق الخالفي على البيت بقوله للمتنبي « فاستعرت الظلح لظنونك » . ويبدو من الطريف أن نلاحظ أنه برغم استعماله للتعريف « الجديد » مازال يتشبث بالتعبير « القديم » للفعل « استعار » ، ليس في هذا الموضع لحسب ولكن أينما استدعى الحال (راجع على سبيل المثال ص ٧٠ س ٦ من ٢ من الأسفل ص ٧١ س ٤) . والتبعية المنطقية هي أن المفعول به (نحويا) للفعل « استعار » يحين شيئا (قد يكون صفة أو حدثا) « يستعار » ويدخل في سياق قريب عنه وفقا للمفهوم « القديم » للاستعارة . ولكن هذا الشيء أو الحدث أو الصفة في الوقت ذاته له مناظر حقيقى (له « حقيقة » في لغة الرمان والخالفي) وفقا للتعريف « الجديد » للاستعارة ، وذلك خلافا للخصائص النسوية خيالها (للشيء) في الاستعارات « القديمة » . حقا إن الأصناف الثلاثة للاستعارة التي يصنفها الخالفي طبقا لمربيتها تتفق جميعها في وجود مناظر حقيقى للشيء المستعار . وعندما أراد مؤلفنا أن يدخل هذا المناظر ، إلى التركيب الوصفى المشار إليه آنفا ، الذى ينعكس فيه المفهوم « القديم » ، استعمل كلمة « موضوع » . وهكذا جاءت عبارته « استعار للرجل موضع قدمه حافرا » (انظر ص ٧١ . وكانت العبارة مستجزة حسب التعريف الجديد ، استعار للقدم « اسم » الحافر) . ويمكننا الآن أن نفهم منشأ حكم الخالفي على البيت : إنه على وجه الدقة انظار الاستعارة في بيت المتنبي للمناظر الحقيقى ، وهذا ما استدعى نقد الخالفي : « والاستعارة التي استعمرها منافية هذه الأقسام الثلاثة ، من أجل أنه ليس للظن فعل حقيقى استعرت الظلح موضعه » (انظر ص ٧٢ س ١٥ وما يليه) . وبالضرورة فإن جميع الاستعارات « القديمة » في الشعر القديم - طبقا لهذا - تخضع لمثل هذا النقد . ولعله من الدلالة إمكان أن المتنبي كان قد رد أول هجمات خصمه بقوله : « إنما جريت على عادة العرب في الاستعارة » (انظر ص ٦٩ س ١٠) .

ولموضع آخر نجد الخالفي يطبق مصطلح المعادلة كما حدده قدامة (انظر ما سبق) على استعارة « قديمة » لمطية للمتنبي ، ويبدوها أحسن نوع من أنواع « الاستعارة » (انظر ص ٩٠ - ٩١) .

١١ - القاضي الجرجاني - (ت ٣٩٢ / ١٠٠١) الوساطة ص ٤١ س ٨ - ١١ .

نعرض القاضي الجرجاني للاستعارة في ثلثها الفصل التمهيدى الذى خصصه للبدیع في الكتاب . وفكر في آخر الفقرة التي تعرض

فيها للاستعارة أن كثيرا من الناس لا يميزون بين الاستعارة والتشبيه والمثل ، وأنه سيقدم تعريفا يوضح هذا التمايز : « وإنما الاستعارة ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصل ، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها . وملاكها تقرب الشبه ، ومناسبة المستعار له للمستعار منه ، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة ، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر » (١٦) .

ومع أن هذا التعريف يحمل إلى حد ما جلبة لفظية ، ولعله لذلك غير واضح وغير دقيق في كل تفصيلاته ، فإن الأفكار المسيطرة في التعريف مثل استعارة الاسم ، والمناظر الحقيقى ، ونقل العبارة ، كل ذلك يمثل برهانا وإثباتا على أن المفهوم « الجديد » للاستعارة هو المقصود هنا . وإضافة إلى هذا ، فإن شرط التشابه قد أشير إليه بصورة واضحة .

ونجد عددا كبيرا من الاستعارات « القديمة » ترد ضمن قائمتين من الاستعارات الجيدة والاستعارات الرديئة ، يسردها الجرجاني قبل التعريف المشار إليه آنفا . ولكن لأنه لم يعلق عليها فليس بمقدورنا أن نطلع كيف كان سيحلها . على أنه لحسن الحظ لم يتحاشى هذه المهمة في فصل ثلث ، حالج فيه استعارات المتنبي الجميلة (انظر ص ٤٢٩ - ٤٣٣) . ويبدو أنه حقيقة يشك في مدى تقبل هذه الاستعارات « القديمة » المتكلفة ، ولكنه لم يشجب هذه الاستعارات لكونها حارة من الشبه ، كما فعل صاحب له ذكر أنه تناقش معه حول هذه الموضوعات . وإنما كان الجرجاني يحاول أن يفهم ما الذى حدا بالشاعر إلى أن يستعملها - ومن المحتمل أن يكون هذا متصلا بفكرة تالية : أيمن أن يعبر الشاعر على فعله هذا ؟ ولكن يعقب الجرجاني توليد هذه الاستعارات ، نجده يشير أولا إلى النماذج التاريخية لمثل هذه الاستعارات في الشعر العربى القديم ، وبعد ذلك يشرح في سلسلة من التفسيرات المستقصية واللطيفة جدا في شرح العملية المولدة لها في كل حالة من حدة . ويمكننا ويقدر ما أرى ، أن نستخرج ثلاثة نماذج أساسية من خلال هذا الشرح :

(١) الاستعارة ، على عكس ما يبدو من ظاهرها ، يكون لها مناظر حقيقى في الواقع يمكن إظهاره بالشرح اللائق (راجع على سبيل المثال شرحه لبيت امرئ القيس) .

(٢) الاستعارة قد نشأت من استعارة أخرى (على وجه التحديد ما عناه الخالفي بالاستعارة المبنية على غيرها) (انظر آنفا) .

(٣) الاستعارة قد تحدث نتيجة للرغبة في « المقابلة » ، كما في بيت المتنبي :

تجمعت في فؤاده هم
صله فؤاد الزمان إحداها

(انظر ص ٤٢٩ س ٨) ، وكذلك تعليق القاضي - الذى يستعمل فيه مفهوم « مقابلة اللفظ باللفظ » ص ٤٣٢ س ١٠ - ١٥ . فهنا

• اتفق مع المؤلف في تحليله العام لفكرة الاستعارة هنا في البيت ، ولكن اختلف معه قليلا حول تصور أن قافلة الجبال هذه تشير إلى « الظنون » وإلى « المعاني » معا ، نفى تصوري أن الجبال كلها تطلع (= الظنون) وهي في سبيل الصعود إلى مرتفعات (= معاليك) . وهالكال ، هو جبال تطلع وهي تحاول الصعود واكتشاف كل المرتفعات . (المترجمة) .

في طبقة واحدة . ومن هذه الوجهة نجد أنفسنا أيضا نعود إلى الورداء مع مفهوم أكثر قلما للاستعارة .

ومن الجدير بالملاحظة في هذا السياق أن عنوان هذا الفصل هو « الاستعارة والمجاز » . ولا نجد في الفصل سببا ظاهرا لإضافة « المجاز » . ومصطلح المجاز ظل دون تعريف عند العسكري . وهو كما يبدو ليس إلا شبه مرادف للاستعارة . ولأن أبا هلال قد جمع مادة هذا الفصل من مصادر متعددة (دون ذكر لأي منها) فقد جاور بين مفاهيم مختلفة جدا للاستعارة ، بما في ذلك تطبيق ابن قتيبة للاستعارة لتحتوي الكتابة (انظر ص ٢٧٦) . ولعل هذا هو ما شجع مؤلفنا على أن يضيف مصطلح المجاز لمصطلح الاستعارة بعد عصر ابن قتيبة إقتصر مجال دلالة على الاستعارات الحقيقية لا غير ؛ ولذلك فإنه بدون إضافة « المجاز » سيكون هناك تمايز بين العنوان ومحتويات الفصل . وهذا يلحق سبب إضافي في عدم تأكيد شرط التشابه والعلاقة القائمة بين الاستعارة والتشبيه ؛ لأن ذلك كان سيمنع التطبيق المتسع لمصطلح الاستعارة ، الذي فرضته على مؤلفنا المصادر المتغايرة التي اعتمد عليها .

(٣) لقد حدد الرمان غرضا واحدا فقط للاستعارة هو « الإبانة » ، في حين أن أبا هلال أضاف ثلاثة أقيام أخرى هي التوكيد ، والاخصار ، والتحصين للألفاظ . ومن السهل شرح هذا :

الرمان كان معنيا بأسلوب القرآن الكريم الذي يُعرفه القرآن نفسه بأنه « مبين » (أنظر مثلا سورة ٣٦ / ١٩٥) ، في حين أن أبا هلال كان عليه أن يضع اعتبارا للشروط السائدة في الشعر في الحالات التي يكون فيها استعارة ما بعيدة عن الإبانة .

١٣ - ابن فارس (ت ٣٩٥ / ١٠٠٤) الصحاح ، ٢٠٤ ص ٨ - ٩

مؤلف هذا الكتاب هو عالم آخر من العلماء المهتمين بالقرآن اللغوي . والكتاب له عنوان جانبي « لغة اللغة وسنن العرب في كلامها » . وهذه أول محاولة شاملة في الكتابات العربية تتعامل مع « أصول اللغة » (فهو يتضمن البحث في مادة اللغة وليس وجوه حلاقتها ؛ وذلك يعني المعجم وليس النحو) . وموضع الكتاب الرئيسي يمكن تحديده في أنه يبحث في علم الألفاظ Lexicology مقابلاً للصناعة المعجمية Lexicography التي تهتم بالكليات المقررة ومعانيها (انظر ص ٢٩ - ٣١) . وأحد أقسام هذا العلم تعرض « لسنن العرب » وهذا المصطلح يشمل ، ضمن ظواهر أخرى تغلب عليها الصيغة الصوتية ، حقل « المجاز » ، كله . والمجاز يقصد به هنا « كل ما يقع وراء المعنى والاستعمال الأصلي للكلمة » . والعلاقة الدقيقة بين المجاز وسنن العرب ليست بالبوضحة تماما . والفصل الذي يقدم عدة فصول تتعرض للسُنن عنوانه « باب سنن العرب في حقائق الكلام والمجاز » (انظر ص ١٩٦ ص ٢) . وملاحظة هذا الموضوع البارز للفصل تجعل

الفوائد المستعار للزمان في « فؤاد الزمان » يلين أساسا في وجوهه « للفؤاد » الحقيقي الذي ورد في صدر البيت .

ويظهر إذن أنه لا توجد لديه فكرة موحدة تتعلق ببناء الاستعارات « القديمة » . وهذا التهميش لمفهوم الاستعارة « القديمة » إنما حدث نتيجة لمقتضيات التعريف « الجديد » .

١٢ - أبو هلال العسكري (تولى بعد ٣٩٥ هـ / ١٠٠٤) كتاب الصناعتين ، ص ٢٦٨ س ٣ - ٥ .

ورد فصل الاستعارة في كتاب الصناعتين ، في أول الباب الذي يضم ٣٥ فصلا خصصت كلها للبدیع . ويبدأ الفصل بالتعريف التالي :

« الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض ؛ وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفصل الإبانة عنه ، أو تأكيد والمبالغة فيه ، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه » . وكما يبدو من دلالة الألفاظ الرئيسية وهي النقل ، والعبارة ، وأصل اللغة ، والإبانة ، فإن هذا التعريف مستمد من تعريف الرمان (لقد أخذ أبو هلال كثيرا من كتاب « النكت » للرمان ، إلى درجة أن يتهم بالسرقة ، ويبدو ذلك في الشواهد القرآنية وشرحها ومراجعة مثال آخر عن الموضوع راجع هانريشس Heinrichs في Literary Theor. p. 28, note 44) . على أن هناك ثلاثة فروق ذات دلالة :

(١) لا يترك الرمان أدنى شك في أن نقل الكلمة يحدث بين معناها الأول (الحقيقي) ومعناها الثاني « المجازي » (راجع جملة : « فاللفظ المستعار قد نقل من أصل إلى فرع » . وانظر النكت ص ٧٩ س ٩) ، في حين نجد أن العسكري - باستعماله كلمة « موضع » في عبارة « من موضع استعمالها .. إلى غيره » - يدخل شيئا من الغموض في تعريفه ؛ فهو قد يكون هنا قصد المعنى الأول والمعنى الثاني للكلمة المنقولة ، وهو قد يكون قصد أيضا السياق الأول والسياق الثاني اللذين استعملت فيهما الكلمة . وفي هذه الحالة الثانية ربما كان أبو هلال يعود إلى مفهوم أقدم للاستعارة لم يزل الحائلي يشتبه به أيضا في تمييزاته (انظر ما سبق) .

(٢) يشترط الرمان التشابه في الاستعارة ، وقد عرّف الاستعارة والتشبيه وفقا للعلاقة المتبادلة بينهما ، في حين أن أبا هلال يقطع كل إشارة إلى التشبيه حتى حين يقترب تماما من متابعة كليات الرمان . وهل هذا ، فهو في الواقع يؤكد الرمان في أنه يجب أن يكون هناك « معنى مشترك » بين المستعار والمستعار له (ص ٢٧١ س ٦ - ٧) وتقرأ المستعار له بدلا من المستعار منه وفقا للمثال الذي يليها) . ولكنه يطرح جانبا الوصف المهم لهذه العلاقة على أنها « تشبيه » (انظر النكت ص ٧٩ ، س ١٠) . ويبدو أن السبب لهذا الانحراف الغريب عن مثاله الذي يحتلّه (الرمان) هو ما فعله ابن المعتز في كتابه « البديع » ، حيث لم يبدأ التشبيه ضمن الظواهر التي أطلق عليها اسم البديع ، ومن ثم فإن الاستعارة والتشبيه لا يقعان

المرء يميل لأن يفترض أن مناقشة الحقيقة والمجاز ستكون أمرا جوهريا في الفصول التي تعقبه ، ولكن هذا الفرض سرعان ما يبدو بطلانه من خلال الحقائق التالية :

(١) أن السنن المتعلقة بالصوتيات والتي تلقى دراسة خاصة (مثل القلب) لا تلائم هذا الفرض .

(٢) أن بعض الظواهر - وليس كلها - التي سردت في الفصل المنظم حل أنها أمثلة للمجاز ، وردت في فصول مستقلة ، وهي حل وجه التحديد الاستعارة ، والتقديم والتأخير ، والكف (الحذف) ، في حين أن أمثلة أخرى هي التمثيل ، والتشبيه ، لم تذكر (انظر ص ١٩٧ س ٥-٦ و١ وراجع ص ٣٠٤ و٢٤٦ و٢٥٦ للفصول المذكورة) . ولعل هذا يعني أنه بغير ما أن سنن العرب ليست كلها مجازا فكل ذلك المجاز ليس كله من سنن العرب . ومن المحتمل أن يشير هذا إلى أن التمثيل والتشبيه كان ينظر إليهما على أنهما من الأشياء العامة التي تحدث في كل اللغات .

وفي الفصل الخاص بالاستعارة نجد تأكيدا منذ بدايته لكون هذه الظاهرة تخص سنن العرب ، وإن كان مصطلح المجاز لم يذكر ثانية . وهو يعرف الاستعارة كما يلي :

« وهو أن يضمنوا الكلمة للشيء مستعارة من موضع آخر » . واختار المؤلف للكلمات يدل على مفهوم « الاستعارة في الكلمة » ، وشواهد - ومعظمها قرآنية - يظهر أنها تضي في الاتجاه نفسه ، وإن كنا - لعدم وجود تعليقات على الشواهد - لا نستطيع أن نقطع بهذا في جميع الحالات . حل أن هناك أيضا عددا قليلا من الاستعارات للجملة أوردها المؤلف ، ولكن يصعب أن نعرف كيف يوفق بينها وبين التعريف المشار إليه آنفا . (وفي الواقع أن أول استعارة للجملة وهي « انشقت عصاهم » قد علق عليها مؤلفنا ، ولكن تعليقه يشير - ما لم تكن خطأ - إلى المعنى المزدوج للكلمة « عصا » ، بمعنى العصا ، وبمعنى « الوحدة » ، دون أن يسد الفجوة القائمة بين التعريف والشاهد ، ودون أن يمكن تعميمه لينطبق على الحالات الأخرى المتبقية .

ومن المدهش أن ابن فارس خصص فصلا مستقلا لظاهرة أطلق عليها اسما قريب الصلة من مصطلح الاستعارة هو « الإهارة » . (انظر ص ٢٥٧) . ويبدأ هذا الفصل بالجملة التالية « والعرب تعبر الشيء ما ليس له » . والشاهدان الأولان اللذان يبدأ بهما الشواهد هما بوضوح من الاستعارات « القديمة » . « وأحدهما هو « مر بين سبع الأرض وبصرها » ، والثاني هو « كف الدهر » في بيت من الشعر . وقد أضاف ابن فارس إليه العبارة التي أصبحت مشهورة في هذا البحث « فجعل للدهر كفا » . أما بقية الشواهد فكلها أمثلة عن تسمية اثنين أو جماعة من الرجال بصيغة المثنى أو

• الكف هو حلف الخبر « وهو أن يتكف عن ذكر الخبر اكتفاء بما يدل عليه الكلام » راجع ابن فارس (الصاحي ص ٤١٠ ، ٤٣١) . (المترجمة) .

الجمع من اسم جدهم . وهذه الشواهد لا علاقة لها بالاستعارات « القديمة » . ولعل إدراجها هنا إنما جاء لأن الاصمعي الذي يروى عنه الشاهد الأول منها ، استعمل الفعل « أهار » في شرحه . وهذا الاختيار غير المؤتلف للشواهد في كلا الفصلين « الاستعارة » و « الإهارة » يعوق إمكانية الخروج بنتيجة لها بعدها . ومع ذلك فسأخبر هنا بأن أزعج أن ابن فارس - وقد واجهته كلتا التقاليد المستمدة من مجال علوم « القرآن » ، والمستمدة من مجال « علم الشعر » في استعمال مصطلح الاستعارة - حاول أن يبنى التمييز في استعمال هذا المصطلح عن طريق تعيين مصطلح « الإهارة » ليخص الاستعارات « القديمة » (تلك التي يستعمل فيها مصطلح « استعارة » بالمعنى الذي يخص « علم الشعر » . والشعراء بطبيعة الحال يحاولون أنفسهم استعمال هاتين الوصلتين اللغويتين ، على نحو ما يظهر في العبارة « والشعراء أمراء الكلام » . . . يعبرون ويستعبرون » (انظر ص ٢٧٥ س ١٣ - ١٥) .

١٤ - الثعالبي (ت ٤٢٩ هـ / ١٠٨٣) لغة اللغة ص ٥٨٥ س ٥ - ٦ .

تناول الثعالبي الاستعارة في كتابه في فصلين متتاليين في القسم الثاني المعنون « سر العربية في مجازي كلام العرب وسننها والاستشهاد بالقرآن حل أكثرها » (انظر ص ٤٧٦) . وهذا القسم يدين كثيرا لكتاب ابن فارس ، الذي أورد الثعالبي اسمه في قائمه المصادر (انظر ص ٢٢ س ٤ - ٥) . وهكذا ، فإن الفصل الأول عن الاستعارة يبدأ بالعبارة النمطية « ذلك من سنن العرب » . ويمضي إلى التعريف التالي : « وهي أن يستعبروا للشيء ما يلق به » . ويضعوا الكلمة مستعارة له من موضع آخر » والجزء الأخير من هذا التعريف مأخوذ بوضوح من ابن فارس (انظر ما سبق) . ويلاحظ على أية حال ، التغير في موضع « له » (للشيء » ، فقد وضعت بعد « مستعارة » . وأهمية هذا التغير ستصبح جلية عما قريب . والجزء الأول من التعريف ، وكذلك الوصف التمهيدى لخصائص المجموعة الأولى من الاستعارات التي يدل بها المؤلف « وهي استعارة الأعضاء لما ليس من الحيوان » ، مبنى على المفهوم القديم لاستعارة الشيء . وعلى هذا فإن القسم الثاني - على عكس مثاله المحتذى لدى ابن فارس - يمكن أن يفسر على الأساس نفسه . ولعل هذا حدث نتيجة لوضع « له » (لتشير إلى « الشيء » ، وليس إلى ما يلق به) بعد « مستعارة » وإذا كان هذا التفسير صحيحا ، فإن الجزء الأول ينبغي أن يكون مشيرا إلى المستوى العقلي في عملية الاستعارة ، والجزء الثاني إلى المستوى اللغوي . والأمثلة التي جمعها مؤرخنا كلها استعارات مبنية على التمثيل ، وبعضها استعارات « بؤمة » وبعضها استعارات « ذات وجهين » (خاصة في المجموعة التي تحمل عنوان « ذكر الآثار العلوية » انظر ص ٨٦ ، س ٣ وما يليه ، في حالات مثل « افتر الصبح عن نواجذه » ، مع قليل من « الاستعارات للجملة ») . وينبغي ملاحظة أن الثعالبي لم يتبع ابن فارس في استعمال المصطلح « إهارة » لا بمعنى الاستعارة « القديمة » ولا في أى معنى آخر .

رشيق هنا أنتج مزجا حقيقيا ، لأن كلا من المصطلحين سبق أن عرف تعريفًا جيدا .

فبالنسبة للمجاز نجده يبين في الفصل الذى يسبق فصل الاستعارة أن المجاز قد استعمل في تطبيقين مختلفين « وما عدا الحقائق من جميع الألفاظ ، ثم لم يكن محالا محضا ، فهو مجاز لاحتياله وجوه التأويل ، فصار التشبيه والاستعارة وغيرهما من محاسن الكلام داخلة تحت المجاز ، إلا أنهم خصصوا به - أهى اسم المجاز - بابا بعينه ، وذلك أن يسمى الشيء باسم ما قاربه وكان منه بسببه » (انظر ص ٢٦٦ من ١٣ - ١٧) .

فالمجاز بالمعنى الواسع يحرز معنى الاستعمال غير الحقيقي للكلمات (وبالنسبة لإدراج التشبيه غير المتوقع ضمن المجاز انظر ص ٢٦٨ من ١٣ - ١٤) . وهل هذا ، فهو على وجه التقريب مكافئ للاستعارة عند ابن قتيبة ، في حين أن المجاز عند ابن قتيبة يقع في دائرة من التطبيق ، أكثر اتساعا (انظر ما سبق) . أما للمعنى الثانى الضيق للمجاز ، الذى يشير إليه ابن رشيق ، فهو يشمل « الكناية » . وهكذا غلب مصطلح الاستعارة من كل الحالات التى يندرج فيها الاستعمال غير الحقيقي ليس منها على التشبيه . أما بالنسبة للبديع فابن رشيق يعرفه عن طريق تتبع التطور التاريخى لهذا المصطلح : « والإبداع هو إثبات الشاعر للمعنى المستطوف ، الذى لم يمر العادة بمثاله ، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له « بديع » ، وإن كثر وتكرر فصار الاختراع للمعنى « والإبداع للفظ » (انظر ص ٣٦٥ من ٤ - ٦) . وهل الصفحة نفسها ذكر أن ابن المعتز عد الاستعارة أول أقسام البديع (السابق ص ٧) .

إن هذا الجمع بين الموروث في مصطلح المجاز والموروث في مصطلح البديع يتضمن أن الاستعارة يمكن أن ينظر إليها من زاويتين مختلفتين في آن ؛ من حيث طبيعتها في اللغة ، ومن حيث غرضها في الشعر .

وما سبق لا تبدو أية باعرة يمكن أن تنهض عن كفاية فهم ابن رشيق لمصطلح الاستعارة . وللوهلة الأولى يبدو أن الإجابة عن هذه المسألة ليست ميسورة ؛ فالدليل الناح لنا يبدو أنه متناقض إلى حد ما . فمن جهة نجده يقتبس (كما سبق أن لاحظنا) تعريفى الرمانى والقاضى الجرجاني للاستعارة دون أى اعتراض ، وكلا التعريفين يمثل المفهوم « الجديده » للاستعارة (انظر ما سبق) ، ومن جهة أخرى نجده يستعمل التسميات القديمة للاستعارة في ثنايا حديثه عن الأمثلة (انظر على سبيل المثال ص ٢٦٩ من ٤ « فاستعار لرجح الشبال هذا » ، وكذلك معالجته لبيت امرئ القيس (انظر ما سبق) .

ولكن الحقيقة هي أنه يعرف كلا نوعى الاستعارة وذلك يبدو واضحا في التمييز المهم الذى يقيمه بين « من يستعمل للشيء ما ليس منه ولا إليه » (المثال استعارة لبيد « يد الشبال ») ، ومن يفرجها « خرج التشبيه » (المثال هو : استعارة في الرمة « في ملامته الفجر » انظر ص ٢٦٩ ، ص ١ ، ٦) .

ومن الدلالة بمكان أن مؤلفنا يعرف الظاهرة التى يمكن أن نطلق عليها الاستعارات « الحديثة » ، المؤسسة على التشبيه ، ولكنه لم يصنفها مع الاستعارات . إن العنوان الذى اختاره للفصل المتعلق بهذا الموضوع هو « في التشبيه بغير أداة التشبيه » (انظر ص ٥٥٥ - ٥٥٨) . وهذا الفصل لا يشمل حالات من نوع « زبد أسد » فحسب (وهو ما يوحى به عادة هذا المصطلح) ، ولكنه يحتوى أيضا استعارات حقيقية على نحو ما يظهر من الشاهد الأول نفسه ، وهويت لأبي نواس :

تبكى فطلسى الدر من نرجس
وتلطم السور بمنسب

والمعادلات المقصودة هنا هي بطبيعة الحال الدر = النرجس ، والنرجس = العينان ، والورد = الخدان أو الوجتان ، والمنسب = أطراف الأنامل . ولأن كل الشواهد تحتوى ركنا من التشبيهات الاستعارية (أو الاستعارات المبنية على التشبيه) فإنه لا يمكن استبعاد احتمال أن مؤلفنا أراد أن يقيد مصطلح « التشبيه بغير أداة التشبيه » بهذه الطبقة الخاصة من الاستعارات المركبة التى يبين بعضها بعضاً . والثعالى مدرك تماما أن هذا النوع من الاستعمال الشعرى أصبح شائعا لدى الشعراء المحدثين ، فهو يقول عنها « إنها طريقة رشيقية ... بز فيها المحدثون القدماء » (انظر ص ٥٥٥ - ٥٥٨ من ٥) .

١٥ - ابن رشيق (ت ٤٥٦ هـ / ١٠٦٣ م أو ٤٦٣ هـ / ١٠٧٠ م) ، المجلد ج ١ ص ٢٦٨ وما يليها .

لقد دأب ابن رشيق على أن يورد أقوال العلماء السابقين عليه ، وأن يناقش اختلافاتهم في الراى دون أن يقدم عرضا خاصا منظما لأرائه هو . ولكن لأن ابن رشيق مؤلف واسع الاطلاع ، وهب عقلية ناقدة محصنة ، وقدره شعرية وواء المستوى العقلى الصرف - إذ هو نفسه شاعر - فإن ملاحظاته تقع دوما في موقعها . وهي مفيدة كل الفائدة لغرضنا الذى نحن بصدده ، خصوصا لأنه يورد اقتباسات من كتب مفقودة لم تصل إلينا ، أو كتب يصعب الرجوع إليها لأنها لم تنشر أو تطبع بعد .

لم يبدأ ابن رشيق فصله عن الاستعارة بتعريف (فعل هذا فيما بعد ، عندما اقتبس تعريف الرمانى ص ٢٧١ من ١٠ - ١١) . وتعريف القاضى الجرجاني ص ٢٧٠ من ١٢ - ١٥ ، لكنه بدأه بتقرير مزدوج عن مكانتها وطبيعتها : « والاستعارة أفضل المجاز ، وأول أبواب البديع » (انظر ص ٢٦٨ من ٢ من الأسفل) . وهذا اعتراف واضح بكلتا الترائين في تاريخ مصطلح الاستعارة : تراث « علوم القرآن » المتصل « بالمجاز » ، وتراث « علم الشعر » المتصل « بالبديع » . وما فعله ابن رشيق هنا يختلف عن محاولة أبى هلال العقيم في توحيد الترائين عن طريق الإضافة المباشرة والفجة لمصطلح المجاز إلى مصطلح الاستعارة (في القسم الأول من باب البديع) ، دون تفكير في العلاقة الدلالية بين المصطلحين ؛ فابن

٣ - استعارات من الاستعارات وذات الوجهين . ومثال ذلك بيت في الرمة السابق ذكره .

٥ - استعارات من الاستعارات التي لا يبدو واضحاً تصنيفها .

وإنه لئلا دلالة واضحة أننا لا نجد في هذه الشواهد ما يمثل الاستعارة «الحديثة» المؤسسة على التشبيه ، هذا ربما مثالين ، إلا أنهما مندرجان في إطار تمثيل يجهل بهما (انظر ص ٢٧١ س ٤ من الأسفل و ص ٢٧٧ س ٢) . ومن ناحية أخرى فإن هناك استعارات من هذا النوع (المبنى على التشبيه) ، التي تراكمت في بيت منفرد من الشعر ، مثلما وجدنا لدى الفخاري (انظر ما سبق) ، نجدها توضع في فصل «التشبيه» (انظر ص ٢٩٣ س ١٢ و ٢٩٤ س ٤ - ٥) .

ويمكن أن نستنتج من ذلك أن جميع الاستعارات ، من وجهة نظر ابن رشيق ، تبدو مؤسسة على «التشبيه» ، في حين أنه لا يرى أن الاستعارات «الحديثة» المؤسسة على التشبيه تصل إلى مرتبة الاستعارة .

١٦ - ابن سنان الخفاجي (ت ٤٦٦ / ١٠٧٣ / ٤) ، ص الفصاحة ، ص ١٤٣ وما يليها .

يقف الخفاجي من الاستعارة موقفاً يشبه إلى حد بعيد موقف ابن رشيق منها ، فالخفاجي تبقى منذ البدء تعريف الرمان (انظر ص ١٣٤ س ٥ - ٦) ، وقاده هذا إلى التمييز بين «القريب المختار» من الاستعارات و «البعيد المطروح منها» (انظر ص ١٣٦ س ٥) . وهو على أية حال ذو ذهن أكثر تنظيلاً من معاصره ابن رشيق ، ولجئنا نقاشه بتحديد منطقي أكثر إسكافاً . ولقد سبق أن أبرزنا السهات الجوهرية في الكاره حول الاستعارة في تفسيرنا لملاحظاته حول الاستعارة في بيت امرئ القيس ومعالجة الأمدي لها (انظر ما سبق) . ولقد بقي هنا أن نصيف بعض ملاحظات إلحاقية .

(١) موضع الاستعارة في نظام الخفاجي : جعل الخفاجي بعض الأصول التي يجب مراعاتها لاجتناب القبح في اللغة والأسلوب تتعلق بوجه خاص بتكليف الكلام ، لا بالكليات المفردة ، ولا بالكليات المفردة والتأليف معاً على وجه مشابه . وجعل من هذه الأصول «وضع الألفاظ موضعها حقيقة أو مجازاً لا ينكره الاستعمال ولا يبعد فيه» (ص ٢٤ س ٣ وما يليه ، وتعديل المحقق في الهامش على أن تقرأ «يبعد فهمه» بدلاً من «يبعد فيه» ليس ضرورياً) . وأحد فروع هذا الأصل هو «حسن الاستعارة» (انظر ص ٣٤ س ٤) . ويظهر واضحاً من هذا التصنيف أن مسألة «حسن الاستعارة» ينظر إليها على أنها جزء من سؤال أكثر عمومية ، يتعلق بما إذا كانت الكلمة تتفق مع السياق الذي ترد فيه .

وفي هذا المجال تبدو حالة الاستعارة مثيرة حقاً ، لأن الكلمة المستعارة - بحكم تعريفها - لا تتفق مع سياقها الجديد ، وما يجعلها ملائمة مفهومة ، وحتى مقبولة في محيطها الجديد ، إنما هو

والنوع الأول لا شك في أنه استعارة «قديمة» . لكن خصيصة النوع الثاني تظل موضع شك ، لأن المثال يمثل استعارة من النوع «ذو الوجهين» ، وهي الاستعارة التي تحتوي كلا من التمثيل والتشبيه (انظر ما سبق هامش ٢٢) . وما يجدر ذكره أن ابن رشيق يستعمل التعبير «القديمة» في وصفها (انظر المرجع نفسه ص ٩) «فاستعار للفجر ملاءة» . لكن استعمال التشبيه على أنه مصطلح يحدد الاستعارة ، لا يصبح له معنى إلا إذا كان ابن رشيق ينظر إلى الفجر على أنه مقارن بملاءة بيضاء ، ولذلك فإن السمة الخاصة للنوع الثاني يجب أن تتمثل في أن الكلمة المستعارة يوجد لها منظر هو عنصر حقيقي في «الموضوع» . وهذا يقوده النقاش الذي أعقب ذلك حول البعد المفضل بين الاستعارة «والموضوع» . وفي البدء يزودنا المؤلف بمعلومات شائقة ، وهي أن بعض المختصين كانوا يحكمون على الاستعارات التي من نمط الاستعارة في بيت ذي الرمة بأنها ناقصة لأنها تقوم على التشبيه ، وأنهم يفضلون عليها طريقة لبيد في الاستعارة ، وإن كان لسوء الحظ لم يذكر أسماه هؤلاء المختصين ، ولا قدم منهم أية تفصيلات أخرى . ولذا ليس لنا إلا مجرد أن نحس أنه ربما قصد أولئك الذين يدافعون عن تقليد الاستعارة لدى علماء الشعر القديم . وهو على أية حال لا يتفق معهم ، فهو يؤكد أن معظم العلماء يفضلون الاستعارة القرية (والقرية يتراوح معناها بين «ملائم» و «وفى» و «علاقة» و «واضح» . وهو لكي يقدم برهانا على ذلك أورد ثلاث استعارات بعيدة - وكلها تنتمي إلى الاستعارات «القديمة» بطبيعة الحال - وذكر أنها حدثت من أفتح الاستعارات .

وفي مجال تأييد ابن رشيق رأيه أورد تعريف القاضي الجرجاني (انظر ما سبق) الذي يدعو فيه إلى اجتناب المنافرة (بين الاستعارة و «الموضوع») ، لكنه يضي ، بعد ذلك ، ليقدم رواية عن عالمين فضلاً عن الاستعارة البعيدة ، وحلوا من الاستعمال الاستعارة للكلمة إذا كان مقارباً للدلالة الحقيقية . ويعترف ابن رشيق أن وجهة النظر هذه لها قيمتها إلى حد معين . ويضم النقاش بامتداد التوسط والبعد عن التطرف ، لأن «غير الأمور أوساطها» (ص ٢٧١) .

ولم يوار ابن رشيق في نقاشه كراهته للاستعارات البعيدة «القديمة» . أما تفضيله للاستعارات البنية على التشبيه فهذا يمكنه اختياره للشواهد : فمن بين ٤١ استعارة مختلفة النوع لا نجد إلا نسع استعارات «قديمة» (بعضها وصفت صراحة بأنها استعارة قبيحة) ، أما بقية الاستعارات فيمكن تقسيمها على النحو التالي : - ١٣ استعارة تجري فيها الاستعارة في الفعل (وهي قريبة العلاقة بالاستعارات «القديمة» ولكن تخلص من عناصر لا ترتبط بـ «الموضوع» ، ومثال ذلك بقتات «شحم سنامها الرجل» (انظر ص ٢٧٤ س ١٩) .

١١ - استعارة تجري فيها الاستعارة في الكلمة ، ولكنها مؤسسة على التمثيل وليس التشبيه . ومثال ذلك : «ويضة خدر» ، تعني امرأة عنمة لها من يحميها (انظر ص ٢٧٤ س ٤) .

البارق، (٢) = ومضات البرق، و «عقود الزمن» = قطرات المطر الساقطة بانتظام، من قصيدة للسرى الرفاه (٢). (انظر ص ١٥٦ س ٤. ٧). ومن الظاهر أن الكلمتين «صفيح» و «عقود» هما استعارتان مؤسستان على التشبيه، ولكن حين نضمن النظر في السياق نجد أن كلا منهما يقع مفعولاً به لفعل مستعار وعمل هذا فإن هناك تمثيلاً (ويوجه خاص تشخيصاً) جرى إدخاله. وعلى هذا فالاستعارات تختص بنوع الاستعارة ذات الوجهين (يز صفيح البارق) = العاصفة تهز سيوف السحاب المرعد، و «يجل عقود الزمن» = (قطر الماء) يفلك عقود سحاب المطر (ولذلك تنتثر اللؤلؤ من العقد).

الخاتمة

إن تفسيرات النصوص التي قدمناها في القسمين الثاني والثالث لا تكاد تمثل إلا جولات استطلاع في منطقة من الفكر العربي لما نزل ساكنة ولم تسبر أغوارها بعد؛ فهي تقدم انطباعات أولياً عن المفاهيم والتطبيقات المتنوعة التي تتعلق بالمصطلح «الاستعارة»، ونتيجة هذا تبدو أشبه بسلسلة من النقاط تتعقب خطوطاً متعددة مر بها تطور المصطلح. ولكن نتصّل من رسم هذه الخطوط، لا بد من إنجاز عمل أولى آخر يتمثل في ما يلي:

(١) تحليل شامل للشواهد يقود إلى تصنيف للاستعارات التي نحوى عليها (ليس من ناحية البناء نحسب، ولكن أيضاً من ناحية المستوى الأسلوبى؛ أى مادة معجمية، أم هي تراكمات شائعة في التراث تتميز بالبلاغة، أم هي بناء شعري أى من خلق شاعر مع؟) (٢).

(٢) بحث دقيق عن الظواهر ذات الصلة «بالاستعارة»، مثل التشبيه والتشليل والإشارة والكتابة والتعريف، والتخييل، وغيرها، حسب ما هي معروضة في مؤلفات المنظرين.

(٣) دراسة لمصطلح المجاز في العلوم المتصلة بالقرآن (خاصة في المؤلفات حول أصول الفقه) •

• الاستعارة الأولى تروى في البيت:
السرور حشيت السفي صفيح السبارى المسفوليد
(المترجمة)

• الاستعارة الثانية تروى في البيت:
وبما عيرها السفسى لازال والبع
يمل عقود الزمن لسبك ويسفدى
(سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت ١٤٠٢ هـ ١٩٨٢ م. ص ٣٩).
(المترجمة)

• نشر المؤلف رسالة عن المجاز عام ١٩٨٤ عنوانها:

"On the Genesis of the Haqiqa-Majaz Dichotomy," in *Studia Islamica* LIX (1984): 14 - 140.
(المترجمة)

العلاقة القريبة المبنية على التشابه بين المعنى القديم والمعنى الحديث للكلمة المستعارة. ومن هنا كان تبني ابن سنان لنظرية الرمان عن الاستعارة يبدو طبيعياً تماماً.

٢ - الاستعارات «القديمة» لدى الخفاجي: يرفض ابن سنان الخفاجي معظم الاستعارات «القديمة» وذلك لكونها من «البعيد»، لاسيما تلك الاستعارات المفرطة في البعد عند الشعراء المحدثين، مثل قول أبي تمام:

لمرت بفسران حين السنين وانثرت
بالأشترين هبون الشرك فاصطفا
(القبضاء سابقاً).

لأنه لا يوجد وجه يربط بين الكلمة المستعارة وسياقها الجديد. ويصف الخفاجي بعض هذه الاستعارات بأنها «استعارة مبنية على غيرها» ويعترف بأنها من النوع الوسط، وهذه هي الحالة التي تمثل الاعتراف العام بالاستعارة «القديمة» لفحول الشعراء القدامى. وحيث إن الاستعارات «القديمة» يجري معها في الغالب استعارات مناظرة في الفعل (مثلاً «أظفارها» مع «أنشبت» في المثال) عد الخفاجي الاستعارة للفعل استعارة رئيسية والاستعارات «القديمة» ثانوية «بنيت على» الاستعارة للفعل (انظر المثال الذي سبق اقتباسه ص ١٤٢ س ٤ وما يليه). ومن جهة أخرى فإن الاستعارات البسيطة الفعل وكذلك الاستعارات «القديمة» «ذات الوجهين»، ظفرت من الخفاجي بمذبح لا حد له، بسبب اتفاقها مع شرط التشابه. ومع كل هذا فإن مؤلفنا ظل يستعمل العبارات «القديمة» عند وصفه لشواهد.

(٣) الاستعارات والحديث: لدى الخفاجي:

يصف الخفاجي تراكم الاستعارات «الحديثة» في بيت واحد بأنها تشبيه. وقد سبق أن رأينا ذلك عند الثعالبي (انظر ما سبق) وعند ابن رشيق (انظر ما سبق). ولكن الخفاجي هو أول من صرح بأنه يرفض أن توصف هذه بأنها استعارات (انظر ص ١٣٥ س ٦ - ١٢). والشرح الذي يبرز فيه حكمه يبدو هتلاً؛ فهو يفتق مع الرمان في أن التشبيه بخلاف الاستعارة، ينص أصل اللغة، أى الاستعمال غير المجازي للغة، ولكنه يرفض فكرة الرمان في أن هذا يصلح فقط على الحالات التي تستعمل فيها أدوات التشبيه؛ فهو يرى أن التشبيه قد يكون أيضاً دون وجود أداة التشبيه. وهذا يؤثر سؤاليين مهمين: أحدهما ما إذا كان هو يفترض حللاً لأداة التشبيه في هذه الحالات؛ والآخر ما إذا كان يرى أن مثل هذا الحلف لن يكون انحرافاً عن أصل اللغة. ولكن كلا من السؤالين ظل دون إجابة. ومن جهة أخرى فإن هناك حالات قليلة قريبة الشبه بالاستعارات «الحديثة»، نجدها ضمن الأمثلة والمحدثات التي تذكر لتوضيح الاستعارات الجيدة؛ منها على سبيل المثال «صفيح

(٤) تقوم لوظيفة الاستعارة في الشعر ، وعلى أثر مناهج الشعراء على النقد الأدبي والنظرية الأدبية (أمل أن أدرس الموضوع الأثير في فرصة قريبة) . ومع ذلك فإن نتائج موجزة ينبغي استخلاصها مما سبق عرضه ؛ ذلك حتى نربط بين أجزاء الألة غير المترابطة ، ولنشير إلى الإطار الذي تم فيه التطور الذي وصفناه في القسم الأول .

أولاً : هناك جانبان مختلفان في التراث العربي يتمثل فيهما استعمال مصطلح «الاستعارة» ، وهما «الدراسات القرآنية» (كل ما يتصل بتفسير القرآن) و «الدراسات الشعرية» (كل ما يتصل بالنقد الأدبي) وطبقاً لمفهوم «الاستعارة» في تقاليد الدراسات القرآنية فإنها تمثل استعارة الكلليات ، أعني أن اسم الشيء (أ) يستعار منه ويعطى للشيء (ب) ؛ وذلك لأن هناك علاقة بين (أ) و (ب) . وأما في مفهوم الدراسات الشعرية فإن الاستعارة تمثل استعارة الأشياء (أو بالأحرى المعاني ، حيث إننا على المستوى اللغوي) ، أعني بذلك أن الشيء (أ) يستعار من الشيء (ب) مالمكة الحقيقي ، ويعطى للشيء (ل) حل أنه «مالمكة» الجديد (المؤقت) ؛ أو إذا استعملنا طريقة عامة للتعبير يستعار (أ) من سياقه الطبيعي أ ب ج . . . ويدخل في سياق غريب لم ن . . . وليس من المحال أن يكون كل من الاستعمالين للاستعارة قد نشأ مستقلاً عن الآخر ، حل أنه مصطلح فني مأخوذ من المعنى المألوف للاستعارة في لغة الحديث اليومي .

ولكن ما يبدو أكثر احتمالاً هو أن يكون هناك جذر عام لكليهما ؛ وذلك لأن كليهما ، مع الفرق في مفهومهما ، يتصل بالاستعمال المجازي للكلليات ، وإن كانت مصادرها لا تكشف عن لحظة الانفصال التي تمت بين هذين الجانبين في التراث . ولكن لعلنا نجد بعض دلالات فيها يل :

(١) إن نقطة الالتقاء بين تقاليد الاستعارة في الدراسات «القرآنية» والدراسات «الشعرية» تتمثل في الاستعارات التي تجري في الفعل (مثلاً «ضحكت الأرض» لدى ابن قتيبة (انظر ما سبق) ، و«يفتات شحم سنامها الرجل» لدى ابن المعتز - البديع ص ١٠ س ٧) .

(٢) إن ابن قتيبة ، وهو أول يمثل لتقاليد الدراسات «القرآنية» في مصادرها ، هو أيضاً عالم مشهور من علماء الشعر .

(٣) إن سلف ابن قتيبة ، أبا عبيدة (ت ٢٠٩ هـ / ٨٢٤ م - ٥٥٠ م) تاريخ أخرى) في تعامله مع التعبيرات الخاصة في القرآن الكريم في كتابه «جواز القرآن» لم يستعمل مصطلح الاستعارة ، مع أن كثيراً من شواهد تطابق مع شواهد ابن قتيبة ، ومع أنه قيل عنه إنه يعرف هذا المصطلح (انظر الباقلاز ، إعجاز ص ٧٠) .

وحل هذا فقد يكون ابن قتيبة أخذ مصطلحه من لغة علماء الشعر ، ومد في دائرة تطبيقه حتى يتلاءم مع ما تقتضيه ضرورات الموضوع في «تفسير القرآن» . ولكن هذا يظل مجرد ظن ، ما بقيت أدلتنا مجرد مقتطفات مجزأة ، كما هو الحال الآن .

ثانياً : في تقاليد «الدراسات الشعرية» يطبق مصطلح الاستعارة

بالدرجة الأولى على الاستعارات «القديمة» ؛ لأنه في أمثلة كهذه حل وجه الخصوص تكون فكرة الاستعارة بمعناها الحرفي أخذ العارية قوية وملامحة . ولكن المصطلح شمل أيضاً أنواعاً أخرى ذات علاقة بالاستعارة «القديمة» ، وهي كما يل :

(١) الاستعارة التي تجري في الفعل ؛ وهي قد تكون استعارة قديمة (راجع الخاقاني حول تحيل الظل للظنون في استعارة المنتهى - انظر ما سبق) أو حل الأقل قابلة للتحويل بسهولة إلى هذا النمط من الاستعارات (كما يتضمن ذلك مثلاً تعليقات ثعلب على الأرقام ٤ ، ٦ من شواهد . انظر الهوامش ٨ ، ١٦ ، ١٧) .

(٢) الاستعارة التي تجري في الاسم ، والتي يكون فيها الشيء (أ) له منظر في سياقه الجديد ل م ن ، وليكن مثلاً هو الشيء ل . برغم هذا الفارق المهم فإن العلاقة بين الاستعارات «القديمة» والاستعارات التي من هذا النوع مازال قريبة ؛ لأنه في كلا النمطين نجد أن السياق ، الأصل والجديد ، اللذين يرد فيهما الشيء المستعار ، يربط بينهما التمثيل ، وأن العنصر الأساسي «للموضوع» يظل باقياً في الصورة . وهناك فرعان من هذا النمط من الاستعارة اجتلبا اهتماماً خاصاً من المنظرين :

(أ) الاستعارة «غير المقيدة» (مثل استعارة «الحافرة» للقدم) التي ظلت دوماً ولسبب ما غريب ، تسترعى بعض الانتباه ، وتبعث الشعور بأنها تتصل بالاستعارة «القديمة» (راجع ما سبق بالنسبة لقدامة ولابن حريد ، وللخاقاني) . ولابد أن أمثلة مثل هذه كانت تدهى واستعارة منذ أزمنة مبكرة ؛ لأن الجاحظ في استعماله لمصطلح «الاستعارة» يكاد يكون مقتصرًا على هذا المعنى (انظر ما سبق) . *

(ب) الاستعارة «ذات الوجهين» ؛ وهي التي تظهر فيها العلاقة بين الشيء المستعار (أ) ونظيره في السياق الجديد ل م ن . . قائمة على التشبيه . وهذا النوع الذي يمكن فهمه في آن واحد حل أنه استعارة «قديمة» واستعارة «جديدة» أصبح مهالدي المنظرين المتأخرين أمثال ابن رشيق والخفاجي اللذين جعلوا التشبيه هو الأساس للاستعارات الحسنة .

ثالثاً : في تقاليد «الدراسات القرآنية» كان مصطلح الاستعارة يشمل في البدء حالات من الاستعمال المجازي للغة غير مبنية على التشبيه (مثل الكناية) ؛ لكن فيما بعد ضيق مجال المصطلح ليقتصر على الاستعارة الخالصة . ولعل الرمان هو من أحدث هذا . ونظرية الرمان حول أن الاستعارة والتشبيه إنما هما في الأساس شيء واحد مهمته هي إضفاء حيوية أكثر على الموضوع ، أثرت تأثيراً كبيراً على كل من كتبوا في «علم الشعر» بعده .

ولكن لأن هؤلاء الكتاب كانوا ملهزون يعملون ضمن هيكل

* انظر أيضاً ما يرويه الخاقاني عن الأصمعي في إشارة إلى هذا النوع من «الأمثلة» في قوله «جعل للإنسان حافراً ولا حافر له حياة الحاضرة» . تحقيق : هلال ناجي ، بيروت ١٩٧٨ ، ج ١ ص ٣١ (الترجمة) .

الأمثلة التقليدية (ومعظمها استعارات «قديمة» ، وما يزالون يتمسكون بالتعبيرات النمطية المصاغة طبقاً للاستعارات «القديمة» ، فقد كان عليهم أن يراجعوا كثيراً من الاختلافات . ولكن على أية حال ، حين أصبحت فكرة كون سمة التشبيه أساساً للاستعارة

مقبولة بوجه عام ، اضطر الكتاب إلى أن يتعاملوا مع الاستعارات «القديمة» النمطية بنوع من التحفظ ، على نحو جعل الطريق ممهداً للاعتراف النهائي بالاستعارة «الجديدة» وليدة التشبيه في كتابات عبد القاهر الجرجاني .

الهوامش

(١) دخلت له لما نفي بصلبه
وأولف أصحلاً وشاه بكسكسل

(البيت ٤٥ من معلقة امرئ القيس) . يقول ثعلب إن الشاعر استعار وصف الجمل لوصف الليل ، وهذا شرح مرغى جداً للبيت ، ومن الواضح إذن أن الليل - في كونه طبقاً جداً لا يفي - يقارن بجمل لا يريد أن يذهب ويختفى . وأولئك العلماء الذين رأوا في البيت تشبيهاً وتلفيحاً قد بنوا ذلك على الافتراض خاطيء في أن كل ذلك ، بصلب ، وعجز لما تنظر مجازاً البهائم ، والوسط ، والنهاية لليل على التوالي . قلن . Gerdts معلقة ، ص ٧١ . ومع هذا فليس من المحال أن يكون الشاعر قد حل كلا التفسيرين في ذهنه . واستعمال صيغة الجمع من وأصلح لم يفسرها الشراح بصورة مرضية ، كما أن كل المترجمين الذين اطلعت على ترجمتهم لمحاولوا صيغة الجمع هذه واستعملوا نظريتها الدالة على المفرد . وبصرف النظر عن ضرورة الوزن ، فإن السبب في استعمال صيغة الجمع قد يكون تأكيداً حاداً ، فاجعل المجازي له أكثر من عجز واحد ليرفعه عن الأرض ، أو بصورة أخرى - وكما يبدو من الملح بعض الشراح - قد يكون التأكيداً لنظيره على المستوى الموضوعي : صيغة الجمع «مأخوذة» ، وهي الأجزاء الأخيرة من الليل ، إما تبييناً للتفسير الثاني (مقارنة عناصر بعضها) التي رفضها ألفاً .

(٢) لشدت ولم ينظر بغيراً كشمه
لنفي حيث كنت رحلياً لم شمس

(البيت ٤١ من معلقة زهير) يُقرأ يُنظر بدلاً من ينظر ، (راجع ثعلب ، شرح ديوان زهير ، ص ٢٣ ، س ١٠) . ويظهر من شرح متعددة ختلفة لكلمة (أم شمس) - راجع لسان العرب مادة في ش ع م - أن معنى هذه الكلمة لم يكن معروفاً للخبيرين على وجه التأكيد . لقد استبدل ثعلب كلمة «منية» بـ «كلمة» في تعليقه على البيت ، وهذا ربما كان صحيحاً .

٣- إذا مررت في عظم ثمرن عطلت
تساجد الحواد المشبهات الضواحد
(البيت الثامن من قصيدة كليب شراً ، رقم ١٣٠ في المحاسة) ، والقول مر هنا يمثل مشكلة ، لا ارتباطه بحرف الجر وله وقد خط التهجيزي (شرح المحاسة ، جلد ١ ، ص ٤٩٠ ، س ١١ وما يليه) ذلك وقدم شروحات مختلفة له .

٤- فظل يستلجى الأرض لم يكسح الصفا
به كسحة الموت عزيمان ينظر

(البيت ٨ من القصيدة رقم ١١ في المحاسة لفظ شراً) والكلمتان الأوليان لفلان

- ١ - انظر Problem ص ٩٠ - ٩٧ .
- ٢ - المذبح ص ٢٠٤ ، س ٦ وما يليه . ينسب السكاكي هذا التعريف إلى الأكثر ، وهذا يعود بنا إلى مصادر من نقاش في كتاب عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز ، ص ٤٥ س ٩ - ١٢ .
- ٣ - يرد هذا التحفظ هنا لأن تأثير العلماء الذين كتبوا حول الإعجاز أمر يجب ألا نغفل قيمته في هذا المجال .
- ٤ - دلائل ص ٢٣٥ - ٢٣٧ و ٢٧٢ - ٢٧٦ . قلن أيضاً أسرار البلاغة ، الفصل ٢٤ / ١٣ (ص ٣٧٤ - ٣٧٦ ، راجع . Gebelmaise . ص ٤٣٦ - ٤٣٧) Bonobakter الاستعارة ، ص ٢٥٠ . والذي يظهر أنه يوحى بأن هناك فرقاً بين الدلائل والأسرار حول هذه النقطة . وما يجب الاعتراف به ، على أية حال ، هو أن الجرجاني يستعمل عادة المصطلحات التقليدية . وأيضاً فإن الترتيب الزمني للمصطلحات المختلفة للدلائل والأسرار لم يستر حتى الآن ، وقد يكون حقاً أن المؤلف في الأقسام الأولى من كتابه أسرار البلاغة لم يكن قد أمرك ما توصلت إليه بصيرته المثلثة فيما بعد . ولقد أسقط كمال أبو حبيب (انظر ٧٣) Classification على التفرقة أن رفض ونقل الاسم أو نقل المصطلح لا يطبق إلا على ما سميته الاستعارة «القديمة» ذلك أن الجرجاني لم يترك أحد شك في أن العملية الجوهرية في خلق الاستعارة من أي نوع كانت ليست هي ونقل اسم من شيء إلى شيء - ليست في الحقيقة نقلاً على أية حال - ولكنها إبداع معنى الاسم للشيء - (انظر الدلائل ص ٢٧٣ ، س ٥٠ - ٦ ، وراجع . Bonobakter (الموضوع السابق) . والسبب في إيراد عبد القاهر للاستعارة «بد المبالغة» في هذا السياق هو أنها تزوده ببيئة قوية لتدعيم فكرته ، حيث إنه في استعارة مثل هذه يبدو واضحاً أن فكرة النقل نائية تماماً ، فليس في ربح الشبه جزء معين يمكن أن ينقل إليه اسم البهائم ، والجملة الأولى في النص الذي ترجمه أبو حبيب إنما هي : «وأعلم أن في الاستعارة ما لا يقصود بغير النقل فيه البهائم» . راجع دلائل ، فاعلم ١٤٠٤ هـ ص ٤٣٥ س ١٠
- ٥ - راجع . ثعلب ، قواعد ، ص ٥٧ ، س ٣ - (معنى) ، وابن كنية ، ثعلب ، ص ١٠٢ س ٢ (معنى) ، والأمل ، الموازنة ، ج ١ ص ٢٥٠ ، س ٣ (معنى)
- ٦ - لقد تعرض Benedikt Reiser ، في دراسته الرائعة Haqani لملحقات الموضوع التشبيه والاستعارة ، ص ١ - ٢٢ ، على أنها علاقة (بالنقل) التي يحملة هذا المصطلح في النظرية ، ولكنه استعمل المصطلحات الرمزية لتعريف الشروط العامة للصورة الشعرية فقط ، وليس من أجل وصف تركيز لحالات فردية . وجهود المحاسة التجريبية في هذا الاتجاه لم تعد بعد إلى نتائج مثمرة .
- ٧ - قواعد ص ٥٧ - ٦٠ .
- ٨ - سأورد هنا النصوص كي أيسر الرجوع إليها :

رواية مظرفة ، كما تشير إلى ذلك مراجع المحقق . وربما كانت ببساطة مجرد خطأ في القراءة . وترجمي «لتاجي» «أن يحدث سراً» ، وربما كانت تستعمل مجازاً هنا بمعنى التلارب .

(٥١) ولما التفت العتبت لظفرها
التفت كل قيمة لانفع
(ديوان أبي غريب رقم ١١ البيت ١٠)
(١٦) لئوسمن عتبت منه وأصبحت
لتل لعل وجلب رواقف صعبا

(الاصمعيات ، القصيدة رقم ١٥ للملك بن خريم الحمداني ، وهو جاهل ، البيت ٢٩) .

(٧) أن أصبح لها حربة تنضبة
لا يرسل الساق إلا سكاً سائاً

(ديوان أبي ذؤاد الإدادي ، القصيدة ٤٥ ، البيت رقم ٣ طبقاً للإشارة للمحقق) . وهناك روايات متعددة مختلفة القراءة ومختلفة التفسير من مصادر متعددة ذكرها المحقق . تلعب يقول إن هذا وصف للزوج . وقد ذكر البيت دون أن ينسب إلى شاعر معين .

(٨) ودامية جرسا جرسا
جمعت رفاك فيها خارا

(نسب تلعب هذا البيت إلى أعرابي ، ونسب صاحب لسان العرب ج ١٤ ص ٣١٨ أ إلى الخنساء . وفي قراءات أخرى للبيت أوردها المحقق ترد الكلمتان الرواء والخمار بينهما الخطي على ما يبدو في حين يوردها تلعب على أن هناك استعارة في وجعلت رفاك فيها خاراً ، بقوله : قنمت بسيفك رؤوس أبطالها .

٩- سلة النوى كلس النملى لرساء
للمين النكوى سن أول الليل ساجد

(ديوان ذي الرمة في البيت ١٦ البيت ٣٥)
إن البيهقي ٧ ، ٨ هما اللذان لا يفرجان في السياق الذي اعتمدته ، إذ لا يمكن بسهولة أن يقال إنها إيهوان الاستعارة والقديسة . ففي البيت رقم ٧ «ثرد الخرياء» تعريضاً عن «الزوج» . وعلى هذا ، وطبقاً لقوله «جعل الشيء» المذكورة آنفاً ، تصبح الاستعارة هنا ضمن الاستعارة «الخنيسة» . ولكن من جهة أخرى هذه الاستعارة ليست مؤسسة على التشبيه ، وإنما على التمثيل (انظر ما يلي لأهمية هذا التمييز) :

إن التشابه بين الاثنين ليس في مظهرهما الخارجي ولكن في تصرفهما المتعالب . وإضافة إلى هذا فإن بعض العناصر ذات العلاقة بجزء الخرياء بقيت ثابتة في الصورة الشعرية (على سبيل المثال ، الساق) . وكل هذا (كون الاستعارة مبنية على التمثيل ، ولقد عناصر «المثالي» في الصورة) يمثل خصائص للاستعارة «القديسة» . وعلى هذا ففي حقلية الأمر ليس هناك فارق كبير بين رقم ٧ ورقم ١ ، وإن كان في رقم ١ يرد التصرف المتعالب من الليل الذي لا نهاية له ، والجمل المتكرر للزوج ، على سبيل المقارنة بينهما ، دون أن يجل «الجمل» على «الليل» ، كما هو الحال في الخرياء والزوج . أما بالنسبة لرقم ٨ فيبدو الأمر فيه أكثر صراحة . ولكن لعلنا نستطيع أن نتحكم في الأمر على أساس قننوني خالص . ذلك أنه يحتوي كلا من «الموضوع» (رداء) و«المثال» (خمار) ، ومن ثم يكون تشبيهاً . ولكن هذا لن يوضح لم حد تلعب هذا البيت ملائماً لأن يورده ضمن الاستعارات . ومع شيء من التردد ، ألتزح أن يفسر ذلك بأن للمنى المزجج لكلمة ورداء (= رداء سيف) هو ما دفع «تلعب» لأن يعتقد أن هناك تحيلاً يعمق الاستعارة حسب التفسير التالي : مثلاً تجعل جباتك خطأ لرساء

(أو رأس شخص آخر) لتحميه من الشمس مثلاً ، على هذا الفرار تجعل سيفك خطأ حلياً لرؤوس أربابك المعاريين) . وفي هذا التفسير الذي يتناقض ما أدل به «سما» مأخوفاً من القواميس ، إذا اعتمدت على تعليق تلعب (قنمت بسيفك رؤوس أبطالها) . وربما كان هذا حقاً هو القصد الأساسي للشاعر ، ولكننا لا نستطيع أن نجزم به . وعلى أية حال فإن وجود التمثيل أساسياً هو نقطة التشابه الوحيدة بين ما استعمل في البيت وبين الاستعارة «القديسة» ، وذلك لأن الخمار لم يرد منسبواً أو مضافاً ، وإنما ورد مقارناً بالسيف عن طريق الفعل «وجعلت» (الذي قد يفسر على أنه أداة التشبيه) ، ولأن المتصور المركزي «الموضوع» «السيف» لم يحفظ به في الصورة الشعرية بطريقة لا تتخلو من الغموض كما هو الحال في أية استعارة «قديسة» ، ولكن يظهر من خلال استعمال الكلمة المشتركة «رداء» التي تخص كلا المستويين «الموضوع» و«المثال» (فقط تعريضاً للمين المصطلحين فيها سهل) . وفي حقيقة الأمر إن هذا «المجاز» في هذا البيت ما هو إلا «تورية» ، ولكن نظام تلعب لم يتعرض لهذا النوع من المجاز .

٩- لعله من الأفضل أن نتمسك بترجمة ثابتة للمصطلحات «تشبيه» و«تقريب» كما عرفها عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة ، فصل ٥٠ (= ص ٨٠ - ٨٨ ، راجع Geheimes ص ١٠٦-١١٣) . ولقد ثبتت في اللغة الإنجليزية مصطلحي «Simile» و«Analogy» للإشارة إلى التشبيه والتمثيل حسب استعمالها لدى Bonebakker ، في مقالته «استعارة» ص ٣٥٠ ب . ومن ثم فإن مصطلح Comparison (مقارنة) يمكن أن يستعمل على أنه مجرد مصطلح عام يشمل كلا من التشبيه والتمثيل . وينبغي أن يستعمل في الألمانية ما أورده Ritter في ترجمته للتشبيه والتمثيل «Vergleich» و«Gleichnis» (راجع Geheimes ص ١٠٦) .

١٠- أسرار فصل ٣/٣ (= ص ٤٤-٤٧ ، خاصة ص ٤٧ ، ص ١-٢ راجع Geheimes ص ٦٦-٦٨ ، وانظر خاصة ص ٦٨ ص ١٢ وما يليه) وطارن بأسرار فصل ٢/١٤ ، النصف الأخير (= ص ٢٢١ ، ص ٩ وما يليه ، راجع Geheimes ص ٢٦٠ ص ٦ وما يليه) . ويظهر من هذه الإشارات أن مجال استعارة التمثيل أكثر اتساعاً من مجال الاستعارة «القديسة» . وهذا يتطلب بحثاً أوسع .

١١- راجع Bonebakker نظرة الإبريس ، ص ٣٧ .

١٢- راجع نظرة الإبريس ص ١٣٧ ، واستعارة ، ص ٢٤٨ ب ١ ومaterials ص ٢١ ، ٣٠ .

١٣- أسرار ص ٢٢١ ، ص ١١-١٢ (راجع Geheimes ص ٢٦١ ، ص ١) .

١٤- بالنسبة للاستعمالات المختلفة لمصطلح «مثال» لدى الجاحظ انظر Krachkovsky, Deux Chapitres, P.57 (CF. Isbransky Sochineya, Vol XVI P.145 Skarzyna-Skarzynska Bochenaka Ornaments, pp. 38-39 ، وانظر 39-38 حيث يرد استعمال «مثال» على أنه وثيقة للاستعمال الشعري بوجه عام ، «Ornements» des style poetiques en general . وهذا مشتق من سوء تفسير عبارة Locis Probans ، وهي تشير إلى المواضع في شعر صالح بن عبد القنوس . وعلى هذا فإن كلمة «مثال» هنا تشير إلى «الأقوال المأثورة» و«الحكم» كما هو الحال في الجاحظ لم يقدم إلا أمثلة قليلة ودرعت فيها كلمة «مثال» ، تشير إلى الاستعارة «القديسة» ، حيث نجد لفرج بين النقل والتصوير ومثل وتصوير للمراء .

● يبدو لي أن ما قصد «تلعب» هو كون السيف يحلو رؤوس الأبطال من الأعداء وليس أتباع المدوح ، وهذا كقول الأعرابي :

نظمتها فليست لها يكف
ولا يعمل مفرك الحسام

المتروحة .

ولكن سراً متعلّقاً لتعليلات الفراح في الدواوين والمجموعات الشعرية
 سيجعل جدي أكثر في هذا المجال . ولقد سرى أن أنشيت إلى اللواتح
 التي أشار إليها Bonobakker (انظر هامش ١٢) مقالاً أتاح لي الخط أن
 اكتشفها ، أحدها لتعليق في شرح ديوان زهير ص ١٢٤ ، (وهو يشير
 إلى الاستعارة (حرى أناس الصبا) ، والثاني للمروزي في شرح ديوان
 الحسان ص ٩٩ يستعمل لإيضاح الاستعارة «هملت نواجل للثيا
 الضواحي» (راجع هامش ٨ رقم ٢) .

١٥ - لقد أورد Reinert للمصطلح الرياضي (تخطيط أو رسم) Abbildung ،
 وهو يتألف Mapping بالإنجليزية ، في ثلثها لتألف للاستعارة انظر
 Problems ص ٩٠ ، كما أورد للمصطلحات «Urbild» «Bild»
 «Thema» ، وهي تتألف بالإنجليزية 'Topic (poetic) image'
 «analogous» ، ولكن نذكر من عثرات صلبة التخطيط كلف ثلثها
 من فكرة Reinert الذي لا يبدو أنه يسمح بتخطيط أو رسم جزئي .
 وأنا ممن لزميل J.P.C. Tondet لكونه اقترح حل المصطلح Analogous .

١٦ - ومن خلال تحليل الاستعارة في الفعل عن قرب يظهر أن هناك فطون يجب
 التمييز بينها : النمط الخيال ، حيث لا يوجد عنصر مناظر على مستوى
 والموضوع (مقال ذلك : و «الموت يظفر» ، والنمط الحقيقي ، حيث يوجد
 عنصر مناظر على مستوى والموضوع (ومقال ذلك : أنامل رجله تمنح ،
 تعنى يظهر منها المم) .

ولكن لأن الفاعل المسمى ضمن الفعلين (وهو «الموت» في كلا المثالين) فاعل
 خيالي على أية حال ، ويمكن جعله بسهولة فاعلاً صريحاً لدى شعراء آخرين
 إذا ما ذهبوا في ذلك ، فإن الفرق بين هذين النمطين وفط المضاف إليه
 (أظهار لثية ، مثلاً) ليس بالقوى الكبير ، حل الأول من وجهة نظر الممارسة
 الشعرية . وتعلب من يرى هذا الرأي ، كما يظهر من تعليلاته (انظر هامش
 ١٧) .

وهل هذا فط أنسب أن الفرق بين «الاستعارة الفعلية» (وقالها ما قل من
 خلال بناء الإضافة مثل : أظهار لثية) والاستعارة وفط الفعلية (وقالها
 يكون للسند لها فعلاً مثل : «الموت يظفر» ، أمرهم من أجل التنظيم ،
 ولكن ليس من أجل اللغة الشعرية . ولقد لاحظ ذلك Reinert نفسه حين
 وضع هذه الأسس للاستعارة ، ورغب في أن يشير إلى ذلك بوضوح من
 خلال وضعه للمصطلح «Bonobakker» انظر ص ٩٠ - ٩١ Problems .
 ١٧ - إن الأمثلة موضع السؤال هي الأرقام ٤ ، ٦ (انظر هامش ٨) .
 والتعليلات تزد كالتالي ولا عين للموت ، ولا أنف للأنازل ولا عين .

١٨ - إن كثيراً من الأمثلة حول هذا الاستعمال يمكن أن نجده لدى الأندلس في
 (الموازنة ج ١ ص ١٤ - ١٥ ، ٢١٩ - ٢٦٤ . انظر أيضاً القسم
 الثاني من هذا البحث .

١٩ - من أجل الحصول على أمثلة حول هذه العبارة راجع الخافي ، الموضحة
 ص ٦٩ ، ص ٤٤ و ص ٧٠ ، ص ٦ ، ص ١٣ - ١٤ ، والأندلس
 والموازنة ج ١ ص ٢٥٣ ، ص ٦ - ٧ ، ص ٩ - ١٠ و ص ٢٥٤ ، ص
 ٣ ، ص ٨ . انظر أيضاً القسم الثاني من هذا البحث .

٢٠ - هناك بصفة خاصة فطان لها بعض المشابهة مع الاستعارة «والقده»
 ويلاحظ أن فطانها .

(١) «الاستعارة غير المفيدة» كما سيلاحظ عبد القادر الجرجاني فصل ٢ / ٤
 (ص ٢٩ - ٣١ ، وراجع Gebelmann ص ٤٦ - ٤٩) في هذه
 الاستعارة تستعمل كليات متكافئة من مجالات شظية الأنواع من الحيوان
 (كما في ذلك الإنسان) ليحل محل بعضها البعض ، استلاً وحالاً مثل
 حل «قدم» ، وولد (النعمة) حل محل (ولد النعمة) . ومن الغريبة بمكان
 أن يكون هذا النوع الخاص من الاستعارة قد جذب اهتمام المنظرين
 قديماً ، وإن كان اهتمامهم العام حوله أنه وفيه (انظر اللواتح التي أشار
 إليها Bonobakker ص ٢٤٩ ب ، ص ١١ وما يليه ، والملاحظ

الحيوان ج ٢ ص ٢٨٠ وما يليها ، ج ٥ ص ٢٩٣) . والتعبيرات
 المستعملة في وصف الاستعارات التي من هذا النوع هي بالأحرى مشابهة
 لتلك التي تستعمل في وصف الاستعارة «والقده» راجع مثلاً الجاحظ
 الحيوان ج ٢ ص ٢٨٢ ص ٢ - ٣ : ولقد استعاره أبو الأخرز فجعله
 للطف ، والآيات التالية لهذا المعنى أمثلة أكثر - وانظر الخافي ،
 الموضحة ص ٧١ . واستعار للرجل موضع قدمه حالاً ، وراجع
 السابق ، ص ٧٢ ص ٣ : فجعل له مشغراً في موضع القدم ، ومع أن
 استعمال كلمة «موضع» يظهر أن هذا النوع من الاستعارة يختلف عن
 الاستعارة «والقده» التي لا يوجد فيها عنصر مكافئ للمعنصر المستعار ،
 فإن الخافي في أحد الأمثلة يوازن صراحة بين هذين النوعين ، أو
 بالأحرى بين مثالين لكل منهما . راجع الموضحة ، ص ٩١ ، ص ١٣ -
 ١٤ : فجعل للمرأة ثوباً ، والثوب ولد الخيل ، كما جعلت أنت
 للفرس قرناً .

(٢) الاستعارة عن طريق الإضافة التي يكون لها المضاف إليه يشرح
 معنى الاستعارة التي يظنها المضاف ، مثل «حيون الزهر»
 (الحيون = الزهر) . هذه الأمثلة تكون أحياناً خاصة ولا يمكن تصنيفها
 على وجه اليقين في أحد النمطين .

٢١ - انظر ما سبق حول عبارات الأندلس المتقدمة عليها .

٢٢ - الديوان ص ٢٠٧ ص ٤ (= رقم ٢٩ ص ٣) والاستعارة في هذا البيت لعل
 حالة حل الحدود بين الاستعارة «والقده» والاستعارة عن طريق الإضافة .
 ولكن حل لعل الثلاثة البيضاء (أو الصفراء ، راجع ملاحظة LANT. S.V.)
 فطشها زهاء أنثى الفجر ، يبدو فيها الفجر وكأنه راح للجنوم (تطبع
 الأقسام مثل : أنثىها فطشاً للجنوم) ، ولاحظ أيضاً الفعل (ساق) ، أم أن
 وملاحه يراد منها التفرّد مع «الفجر» ؟ في الواقع أن كلا الظاهرتين
 يمكن : فليت يجرى استعارة ذات وجهين ، فهي مزيج من الاستعارة
 «والقده» (فطش : راح يركض حياءً يشاء ويسرى قطعاً صلياً من
 الأقسام للمركب) (وهنا لعل) = الفجر يجعل الثريا قلب [الموضوع] ،
 واستعارة بالإضافة ، وهي في الواقع مبنية على التفرّد ، حل نحو يجعلها
 حل أية حال ، من السهولة أن تحول إلى إضافة - (تشيبة : الملائمة البيضاء
 (لثال) - الفجر [الموضوع] ، ووجه القارة هو : الجف) . ولقد خط أبو
 صبر من الملاءمة الاستعارة «والقده» في هذه الصورة الشعرية المركبة . لكنه
 جاوز وجهة التشبيه (انظر الأندلس الثاني) ، حيث إن فطش الديوان (أبو
 عمرو الغبيل) ؟ راجع مقدمة حق الديوان ص ٧) نظر إلى جانب
 التشبيه فقط ولم يتعرض الاستعارة (أو لعل) . راجع الديوان ص ٢٠٧
 ص ٥ - ٦ ، إذ يذكر أن الملائمة البيضاء هي يافس الصباح ، فبه يفاضل
 للملائمة ، راجع أيضاً ما سبق حول معالجة ابن رشيق لهذا البيت .
 ٢٣ - لقد اتبعت هذا الرواية التي أوردتها الخافي ، والتي يوردها إسناداً كاملاً .
 راجع Bonobakker Materialen, P. 33

٢٤ - راجع - حل سبيل لثال - دلائل ص ٢٣٥ - ٢٣٧ . هذه الفكرة
 أعيدت مراراً في الدلائل .

٢٥ - انظر القسم الثالث لمراجعة التفصيلات .

٢٦ - انظر القسم الثالث .

٢٧ - انظر هامش ٢٢ .

٢٨ - انظر هامش ٨ ، رقم ١ ، والقسم الثاني . وبالنسبة لوجود الاستعارات
 ذات الوجهين في الألب المعري القديم راجع Jacobi, Studien, p. 139
 in der altherabischen poeie sind derartige metaphoren auffindbar

٢٩ - راجع . Jacobi, Studien II. 131 ff., and Reinert, probleme, p. 49.

٣٠ - بالنسبة للمقد راجع حل سبيل لثال ابن المعز «البدع» ، ص
 ٢٣ - ٢٤ ، والأندلس والموازنة ، ج ١ ص ٢٤٥ وما يليها (حول أبي

تمام)، خاصة ص ٢٥٩ - ٢٦٤ ، التي يورد فيها تحليلاً مفصلاً ونقداً
لثلاثة أبيات مختلفة ، والقاضي الجرجاني ، «الوساطة» ص
٤٠ - ٤١ و ٤٢٩ - ٤٣٢ .

٣١ - أمل أن أعالج هذا الموضوع في مناسبة أخرى (نشر المؤلف مقالة في عام
١٩٨٤ في مجلة تاريخ العلوم العربية والإسلامية) تتعلق بهذا الموضوع
مى :

Isti'arah and Badi' and Their Terminological Relationship in
Early Arabic Literary Criticism, in Zeitschrift Für Geschichte
der Arabisch - Islamischen Wissenschaften, herausgegeben von
Fuat Sezgin Band I, Institut für Geschichte der Arabisch -
Islamischen Wissenschaften, Frankfurt am Main.

٣٢ - راجع Reinert, Probleme, P.94-95 وإنما لمبالغة جد ضخمة أن نعزو
إلى الفرس الإحلال النهائي للاستعارة محل التشبيه مطلقاً رأى
Grunebaum Kritik, p.50, ولقد سبق أن انتقد هذه الفكرة نقداً كاملاً
شاملاً Burgel, p.239, n. ٢٣٩ في Reinert, ونفى Ma'muni p. 239, n. ٢٣٩
أن الاستعمال الحلقى للاستعارات الثنائية (= الاستعارات
والحديثة) بدأ مع نهاية العصر الأموي . راجع أيضاً Wagner, Abu
Nuwas, p. 387, ومع ذلك فإنه مما لا ينكر أن العرب استمروا في إعطاء
الأفضلية للتشبيهات الثنائية ، في حين أن الفرس فضلوا الاستعارات
الثنائية بوصفها مكونات أساسية للغتهم الشعرية . وعلى أية حال فإن
تفصيلات هذا التطور - مثل ذكر النسب المثوية للتشبيه والاستعارة في
حقبة معينة ، والتحليل التركيبي لمراحل مختلفة من التطور من التشبيه إلى
الاستعارة ، ثم إلى أبعاد من ذلك ، إلى اختصارات مركبة مؤسسة على
الاستعارة ، وإلى تطور التشبيه التخيلي . . كل هذه لم تبحث وتدرس بعد
ولقد وعد Reinert, p.95 في Probleme في بدراسة تطور وصف النار في
الشعر العربي والفارسي . ولعل ما أرحى إليه بهذا هو مجموعة وصف النار
لنظامي لدى Ritter, Bildensprache, pp. 10-13.

٣٣ - سر الفصاحة ص ١٢٣ - ١٣٥ . راجع Reinert, Probleme, pp. 91
and 92.

٣٤ - هذا طبقاً للنصوص الموجودة والواقع أن الطريقة التي يستعمل فيها
الرماز مصطلحاته الفنية توحي أنه ربما كان قد سبقه أحد في هذا
المجال .

٣٥ - النكت ، ص ٧٩ ص ٥ - ١٠ .

٣٦ - على سبيل المثال ابن قتيبة ، تأويل ص ١٠٢ .

٣٧ - مفتاح ، ص ٢٠٠ ، ص ١٧ وما يليه ، وص ٣٠١ ص ٣٠ وما يليه .
٣٨ - المثل السائر ج ٢ ، ص ٨٣ ص ٦ وما يليه . (يقول ابن الأثير ، والتشبيه
المحذوف : أن يذكر المشبه دون المشبه به ، ويسمى استعارة وهذا الاسم
وضع للفرق بينه وبين التشبيه التام ، وإلا فكلاهما يجوز أن يطلق عليه
اسم التشبيه ، ويجوز أن يطلق عليه اسم الاستعارة ، لأشراكها في
المعنى . انظر المثل السائر ، تحقيق محيى الدين عبد الحميد ، مطبعة
مصطفى البابي الحلبي وأولاده ، القاهرة ١٣٥٨ هـ ١٩٣٩ ، ج ١ ص
٣٥٦ (المترجمة) .

٣٩ - راجع ما سبل .

٤٠ - ترجم المؤلف تعريف ابن قتيبة كما يلي :

«The Arabs borrow one word and then put it in the place of
another word provided the thing named by it (i.e. the first
word) is Instrumental, or adjacent, or similar to the other one.

ملاحظة : انتهت الهوامش الأصلية للبحث بالحاش ٣٩ ، وهذا الحاش وما يليه
من إضافة المترجمة . والهدف من إيراد الترجمة الإنجليزية للنصوص معينة هو أن
الترجمة تمثل فيها معنى أو شرحاً للنص المترجم .

٤١ - ترجم بونياكر النص كما يلي :

«to borrow for something the name of something else or (to
attribute to it) a characteristic that is not its own Isti'ara P. 249.

a.

٤٢ - لقد ترجمت النص كما يلي :

'La metaphore consiste a emprunter un mot d'une chose qui
'etait connue sous ce mot a une chose qui n'etait pas connue
sous ce mot. (see ornaments, p.13).

٤٣ - يترجم المؤلف نص Kratchkovsky إلى الإنجليزية كما يلي :

(The 'new') here consists in borrowing a word for a thing, in
(its application to) which it is not known, from a thing with
which that word is known.' (See Izbrannit'e Sochineniya,
vol. VI P. 281, II.1-3).

٤٤ - ترجم المؤلف نص الأمدي كما يلي :

The (ancient) Arabs 'borrowed' an idea (from its usual word
its usual context in order to give it) to something where it does
not belong only on condition that it is near to it or corresponds
to it or resembles it in some respects, or is one of its causes, so
that the 'borrowed' word then becomes suitable for the thing it
has been 'borrowed' for and agreeing with its idea.

٤٥ - ترجم المؤلف نص الرمان كما يلي :

'Borrowing' is the application of an expression to something
which it has not been set up for in the basic vocabulary of the
language by way of transference (and) for the sake of
illustration.'

٤٦ - ترجم المؤلف نص القاضي الجرجاني كما يلي :

«The borrowing exists only where one has contented oneself
with the 'borrowed' name in place of the real word and where
the expression has been transferred and put in the place of
another expression, its basic function is that it brings home
similarity and the relationship of the receptor with the donor
of the 'borrowing' and that the (new) word is melted into the
(underlying) idea, so that there is no repulsion between the
two and in none of them an apparent aversion from the
other».

ثبت المراجع

أولاً المراجع العربية

ابن الأثير ، أبو الفتح نصر الله بن محمد الجرجاني ، ضياء الدين : المثل السائر في
أدب الكاتب والشاعر ج ١ - ٣ تحقيق أحمد الحوقل ، وبدوى طيبانه . القاهرة
١٣٧٩ / ١٩٥٩ - ١٩٦٢ / ١٩٨١ .

الأمدي أبو القاسم بن بشر : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري . تحقيق السيد
أحمد صقر ، ج ١ القاهرة ١٣٨٠ / ١٩٦١ - [١٣٨٥ - ١٩٦٥
(مختار العرب ، ٢٥) .

فوالرمة ، غيلان بن عتبة العلوي : ديوانه ، ديوان غيلان بن عتبة المعروف
بذي الرئة ، تحقيق : كارليل هنري هايس مكارتي . Carlie Henry Hayes
Macartney . كمبرج ، ١٩١٩ .

ابن رشيقي ، أبو علي الحسن القيرواني : العمدة في حاسن الشعر وآدابه ونقده ،
تحقيق وتعليق محمد عيسى الدين عبد الحميد . ج ١ - ٢ : القاهرة ط ٣ .
١٩٦٤ / ١٣٨٣ .

الزمان ، أبو الحسن علي بن عيسى : النكت في إعجاز القرآن . في : ثلاث
رسائل في إعجاز القرآن تحقيق وتعليق ، محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام
(القاهرة ، د . ت [ذخائر العرب ١٦] ، ص ٦٩ - ١٠٤ .

السكاكي ، أبو يعقوب يوسف بن محمد : كتاب مفاتيح العلوم . القاهرة ،
١٣١٧ / [١٨٩٩] .

العسكري ، أبو هلال الحسن بن عبد الله : كتاب الصنائع ، الكتابة
والشعر . تحقيق ، حل محمد البيجارى ومحمد أبو الفضل إبراهيم . القاهرة
١٣٧١ / ١٩٥٢ .

ابن فارس ، أبو الحسين : الصحاح في لغة اللغة وسنن العرب في كلامها .
تحقيق وتقديم ، مصطفى الشماوي : بيروت ١٣٨٢ / ١٩٦٣ (المكتبة اللغوية
العربية) .

ابن فنية ، أبو محمد عبد الله بن مسلم : تأويل مشكل القرآن . تحقيق
وتعليق ، السيد أحمد صفر . القاهرة ، ١٤٣٧٣ / ١٩٥٤ . (مكتبة ابن فنية ،
الكتاب الأول) .

لقدامه بن جعفر ، الكاتب البغدادي : كتاب نقد الشعر تحقيق س . بونيباكر
S.A. Bonibakker . لندن ، ١٩٥٦ . (مطبوعات مؤسسة دى جوه رقم
١٧) .

المرزوقي ، أبو علي أحمد بن محمد : شرح ديوان الحليسة تحقيق ، أحمد أمين وعبد
السلام هارون ج ١ - ٤ : القاهرة ، ١٣٧١ / ١٩٥١ - ١٣٧٢ / ١٩٥٣ .

ابن المعتز ، عبد الله : كتاب البديع . تحقيق الخناطوس كراتشكوفسكى . لندن ،
١٩٣٥ .

ابن وهب ، اسحاق بن إبراهيم بن وهب الكاتب : البرهان في وجوه البيان .
تحقيق ، أحمد مطلوب وعديجة الحديدي . بغداد : مطبعة المان
١٣٨٧ / ١٩٦٧ .

الباقلا ، أبو بكر محمد بن الطيب : إعجاز القرآن . تحقيق السيد أحمد صفر .
القاهرة ، ١٩٦٣ . (ذخائر العرب ١٢)

التبريزي ، أبو زكريا يحيى بن علي شرح أشعر ديوان الحليسة القاهرة ، ١٢٩٢
[١٨٧٥] .

التمالي ، أبو منصور عبد الملك بن محمد : لغة اللغة وسر العربية [تحقيق أحمد
يوسف حل] . القاهرة ، ١٣٥٧ / ١٩٣٨ .

ثعلب أبو العباس أحمد بن يحيى : قواعد الشعر . [تحقيق وتقديم وتعليق]
رمضان عبد التواب . القاهرة ١٩٦٦ .

— : شرح ديوان زهير بن أبي سلمى ، القاهرة ١٣٦٣ / ١٩٤٤ .

الملاحظ أبو عثمان عمر بن بحر : البيان والتبيين تحقيق عبد السلام محمد هارون ح
١ - ٤ : القاهرة وبغداد ، ١٣٨٠ / ١٩٦٠ . (مكتبة الملاحظ الكتاب الثاني) .

— : كتاب الطيوان : تحقيق وتعليق ، عبد السلام محمد هارون . ج ١ - ٧ .
القاهرة ١٩٣٨ / ١٩٤٥ (مكتبة الملاحظ الكتاب الأول) .

الجرجاني ، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن عبد الدين :
كتاب أسرار البلاغة . تحقيق حلموت رثر . اسطنبول ، ١٩٥٤ (جامعة
اسطنبول رقم ٦١)

— : [كتاب أسرار البلاغة الترجمة الألمانية] .
die Geheimnisse der wortkunst des Abdalgahir al-Curcuni aus dem
Arabischen übersetzt von Hellmut Ritter Wiesbaden, 1959. (Bib-
liothea Islamica. 19).

— : دلائل الإعجاز تحقيق وتعليق ، محمد مصطفى المراغي ، القاهرة
١٣٦٩ / ١٩٥٠ .

القاضي الجرجاني ، أبو الحسن علي بن عبد العزيز : الوساطة بين الخفي
وخصومه تحقيق وتعليق ، محمد أبو الفضل إبراهيم وحل محمود البيجارى .
القاهرة ط ٣ د . ت [ط ٢ ١٣٧٠ / ١٩٥١] .

الحاملي ، أبو علي محمد بن الحسن : الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي
الطيب الخفي وسائط شعره . تحقيق ، محمد يوسف نجم . بيروت
١٣٨٥ / ١٩٦٥ .

الخطابي ، أبو سليمان خُذ بن محمد : إعجاز القرآن في : ثلاث رسائل في إعجاز
القرآن تحقيق وتعليق ، محمد خلف الله ، ومحمد زغلول سلام (القاهرة ، د . ت
[ذخائر العرب ١٦] ص ١٩ - ٩٥ .

الحفاجي ، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سنان : سر القصيدة . تحقيق
وتعليق ، عبد الفتاح الصنعيني . القاهرة ، ١٣٧٢ / ١٩٥٣ .

ثانياً : المراجع الأجنبية : -

ABU DEEB, KAMAL: "AL Jurjani's Classification of Isti'ara With
Special Reference to Aristotle's Classification of Metaphor" Journal
of Arabic Literature 2 (1971), PP. 48-75.
BONIBAKKER, SEEGER A [DRIANUS]: "Isti'ara". The Encyclo-
paedia of Islam.
New Edition. Vol. IV, PP. 248b-252b. (Fasc.63-64; Leiden; 1973).
-: Materials for the History of Arabic Rhetoric from the Ehyat al
Muhadara of Hatimi. Naples, 1975. (Supplementon. 4 agli ANNALI
Vol. 35. [1975], Fascicolo 3).
-: Notes on the Kitab Nadwat al-Ighrid of al-Muallaf al-Husayni.
Istanbul, 1968.

BURGEL, J. CHRISTOPH: Die ekphrastischen Epigramme des
Abu Talib al-muallaf Literarurkundliche studie Über einen arabischen
concep von Göttingen., 1966. (Nachrichten der Akademie der
Wissenschaften in Göttingen. 1. phil.-hist. Klasse. Jahrgang 1965.
Nr. 14 (spp. 217 bis 322))

GANDZ, SALOMON: "The Mu'allaf des Ibn al-Muallaf, Übersetzt
und erklärt. Wien, 1913. (Sitzungsberichte der kais. Akademie der
Wissenschaften in wien. phil.-hist. Klasse 170. Bd. 4. Abh.).
GEHEIMNISSE : انظر الجرجاني
GRÜNEBAUM GUSTAVE E (DMUND) VON: Kritik und Dich-

thrust. studies zur arabischen Literaturgeschichte. Wiesbaden, 1953
HEINRICH, WOLFHART: "Literary Theory-the Problem of its
Efficiency." Arabic poetry-Theory and Development. Ed. G.E. Von
GRUNERBAUM (Wiesbaden, 1973), PP.19-49.

JACOBI, RENATE: Studien zur Poetik der arabischen Qasida.
Wiesbaden, 1971. (Akademie der Wissenschaften und Literatur.
Veröffentlichungen der orientalischen Kommission. Bd. XXIV).

KRACHKOVSKIY, IGNATIY YULIANOVICH: Terminologiya
"Kitab al-badi (and) "očerok razvitiya poetiki u arabov" izbrannyye
sochineniya. Tom VI (Moscow, 1960), PP. 124-179.

:-, Traduit par M. Canard: "Deux Chapitres inédits de L'oeuvre de
Krachkovsky sur Ibn al-mutazz. "Annales de L'Institut d'Etudes
orientales (Alger) 20 (1962), 21-111.

REINERT, BENEDIKT: Haqani als Dichter, Poetische Logik
und Phantasie. Berlin und New York, 1972. (Studien zur Sprache,
Geschichte und Kultur des islamischen Orients. Beihefte zur Zeitschrift

"Der Islam" N. F. 4.)

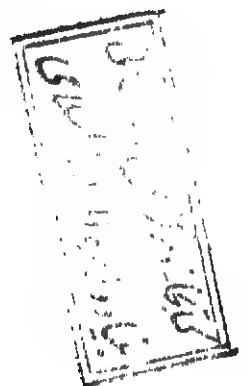
:-: "Probleme der Vermengungslachen arabisch-Persischen
Poetiegemeinschaft und ihr Reflex in der poetik" Arabic Poetry-
Theory and Development. Ed. G. E. Von Grunbaum (Wiesbaden,
1973), PP 71-106.

RITTER, HELLMUT: Über die Bildersprache Nizami. Berlin and
Leipzig, 1927. (Studien zur Geschichte und Kultur des islamischen
Orients. zwanglose Beihefte zu der Zeitschrift "der Islam". Heft, v).

SKARZYŃSKA BOCHENSKA, KRYSZYNA: "Les ornements du
style Selon la conception d' al-Ghaziz" Rocznik orientalistyczny 36
(1973), PP. 5-46.

WAGNER, EWALD: Abu NUWAS. Eine studie zur arabischen
Literatur der frühen Abbasidenzeit. Wiesbaden. 1965. (Akademie
der Wissenschaften und der Literatur. Veröffentlichungen der Orien-
talischen Kommission. Bd Bd. XVII)

1960



دراسات في علاقة النقد بالشعر في إنجلترا - الجزء الثالث

تأليف: ت. س. إليوت

أستاذ كرسى (تشارلز إليوت نورتون)

للشعر بجامعة هارفرد ١٩٣٢ - ١٩٣٣

ترجمة: ماهر شفيق فريد

جدوى الشعر وجدوى النقد

(١٩٣٣)

مايو أرنولد ٢ مارس ١٩٣٣

تكون مصيرون أيضا - لها إيمان - إذا نحن أضفنا أن كلوايل
ورسكين وتينسون وبراوننج - برهم وفرة طاقاتهم وفرة قواهم
الحلاقة - لم يكونوا يصنعون بما فيه الكفاية من الحكمة ، فطاعتهم لم
تكن مكتملة دائما . ومعرفتهم بالنفس الإنسانية جزئية في كثير من
الأحيان ، وخطئة في أحيان أخرى . لم يكن أرنولد صاحب دراسة
واسعة لواقعية ، ولم يصر في الجسم ولا هو تائه بالنعيم ، ولكن
ما كان يعرفه عن الكتب والنفس كان - بطريقة الخاصة - حسن
التوازن حسن التوجيه . فبعد فترات الجنون القوي في نهاية القرن
الظلم عشر وبداية القرن التاسع عشر يبدو أرنولد أنها إلينا وكأنه
يقول : « هذا الشعر بالغ الفتنة ، فهو يرى قليل الاحتفال ، وهو
عميق أحيانا ، وهو شديد الأصالة ، ولكنكم لن تستطيعوا أن
تقيموا مودونا قط وتحفظوا عليه إذا مضيت في هذا الطريق
الاعباطى . ثمة فضائل أروع شائنا قد ازدهرت في عصور أخرى
وبلاذ أخرى ، وعليكم أن تلقوا بأسماءكم إلى تلك الفضائل وأن
تطبقوها على شعركم ونفركم ومبادئكم وطريق حياتكم ، وإلا
حكمكم على أنفسكم بالانكسار على تلويح الفجوات الذكاء الأدنى
المعبرة على نوبات وحدما ، ومن ثم فلن يتسنى لكم قط ، شعبا
وامة وجنسا ، أن تكونوا ثقلا وشخصية كاملة التكوين » . وبهذا
نكن قد شعبنا من أحب الماضي وثقافة الماضي فليس في مقدورنا أن
نعمل أرنولد .

حاولت في مكان آخر أن أشير إلى بعض نقاط الضعف في أرنولد
عندما جازف بالحكم آسام من الفكر لم يكن حقله صالحا لها
أو معدا لمعالجتها . لقد كان في الفلسفة والألاهوت في مستوى ما قبل
التفكير ، وكان في الدين نفعيا . وأخرى بنا أن نحدد نواحي قصور
الإنسان في إطار الحقل المليء له ، لأن تحديد نواحي القصور قد

« إن استيلاء الديمقراطية على السلطة في أمريكا وأوروبا لن
يكون - كما كان المأمول - ضيفا للسلام والمدنية . إنه يمثل ارتفاع
نجم غير المصنفين الذين لا يكفى تعليم مدرسى لإعدادهم بالذكاء
والعقل . ويلوح أن العالم مقبل على مرحلة جديدة من التجربة ،
تختلف عن أى شيء سبقها ، ينبغي أن يظهر فيها نظام جديد
للمعاشاة يلائم بين البشر والأوضاع الجديدة » .

لقد استشهدت بالكلمات السابقة لأبنا ، جزيا ، لنورثون (١) ،
ولأبنا ، جزيا ، ليست لأرنولد . إن الجملة الأولى يمكن أن
تكونا لأرنولد ، ولكن الثالثة - « مرحلة جديدة من التجربة تختلف
عن أى شيء سبقها ، ينبغي أن يظهر فيها نظام جديد للمعاشاة » :
هذه الكلمات ليست فقط لعدم أرنولد وإنما نحن ندرك على الفور أنه
ما كان ليكتبها . إن أرنولد لا يكتاد برمي بصره إلى المرحلة الجديدة
من التجربة . وعلى الرغم من أنه يتحدث عن النظام ، فإن ذلك
النظام هو نظام الثقافة وليس نظام المعاشاة . إن أرنولد يمثل حبة
سكون ، حبة استقرار نسبي وهندوء - صحيح - ووقفة قصيرة في
مسيرة الإنسانية التي لا تنتهى في الجهاد ما لوى أى الجهاد . إن أرنولد
ليس بالرجس ولا بالفورى ، ولكنه يمثل مرحلة زمنية ، كدرايدن
وجونسون من قبله . وحتى إذا كانت البهجة التي نحصل عليها من
كتابات أرنولد الثرية والشعرية متواضعة فإنه كان - من بعض
النواحي - أكثر رجال الأدب في عصره إرضاء . وأنتم تذكرون
الحكم المشهور الذي نطرو به عن شعراء الحظبة التي كنت أكتب
عنها ، وهو حكم لا بد أن يكون قد لاح ، في زمت ، مستقلا على
نحو مدعش . يقول في مقالته عن وظيفة النقد : « إن الشعر
الإنجليزى في الربع الأول من هذا القرن ، برهم وفرة طاقته وفرة
قواه الحلاقة ، لم يكن يعرف ما فيه الكفاية » . ونحن نخطون بأن

العزاء ، ، ويورد كثيرا من أحكم ملاحظاته حل الشعر في سياق الحديث عن ودفزوت .

« لكن ترى متى ستجد ساحة أوربا الأخيرة
قنرة ودفزوت حل تضديد الجروح ، مرة أخرى ؟
يوسع غيره أن يعلنا كيف تجرؤ
وأن يحموا صلونا إزاء الخوف :
يوسع غيره أن يقرؤنا حل أن تصحل -
ولكن من ذا الذي يستطيع ، من يستطيع أن يعلنا نحس ؟
إن سحابة قدر الإنسان ،
لمى ما يستطيع آخرون أن يواجهوه دون خوف
ولكن مثلا الذي يستطيع أن يصيها جانبها ، مقله ؟ (٦)
ولمجة مى دائما فجة أسمى ، وفقدان للإيمان ، وعدم ثبات ،
ولمجة :

« والحب ، إن يكن حبا ، الذى استعمره رجال أسعد حقا
أسعد حقا لأهم ، حل الأكل ،
حلوا بكه يمكن للذين إنسانين أن يترجا
لصيرا لها واحد ، وحررا من طريق الإيمان
من العزة التى لا نهاية لها
والخطوة ، ولم يكونوا يدركون ، وإن لم يكونوا أقل
منا وحده ، وحدهم ، .

فهذه عاطفة مألوفة بما فيه الكفاية . ولعل التعليق الأشد حل
الموقف أن يكون : إنك إذا لم تكن نجبه ، فإن يوسعك أن تحتمله .
وليس النظم نفسه حل درجة عالية من الامتياز . إن مرجريت ،
حل أحسن تقدير ، شخصية غير واضحة المعالم ، لا هى بالمشتهاة
حل نحو حار ولا بالملاحظة عن كتب ، وإنما هى مجرد تعلق للنواح .
ومن المالحق أن انفعالاته الشخصية تبلغ قمة إقناعها حين يتناول
موضوعها لا شخصا - وعندما نعرف شعره - لا يدهشنا أنه فى نقده
لا يجربنا إلا بالقليل ، أو بلا شيء ، عن تجربته عند كتابته ، وأن
حنائه بالشعر من وجهة نظر الصانع ضئيلة إلى هذا الحد . ويشعر
المرء بأن كتابة الشعر لم تكن تجلب له إلا القليل من ذلك الانفعال ،
ذلك الفقدان الطروب للذات فى صنعة الفن ، تلك الراحة العميقة
والعابرة ، التى تأتى فى لحظة الاكتمال ، التى هى بمثابة المكافأة
الأساسية عن عملية الخلق . وكما أننا نستطيع أن ننسى ، ونحن
نقرأ نقده ، أنه هو نفسه شاعر ، تزداد ضرورة تذكرنا أنفسنا بأن
كتابات الخلاق وكتابات التقديرة إنما هى ، أساسا ، من عمل رجل
واحد . إن الضعف نفسه ، والضرورة نفسها لوجود شيء يعتمد
عليه ، وهما ما يميلان منه شاعرا أكاديميا ، يميلانه ناقدًا أكاديميا .

إنه لمن المرغوب فيه ، بين الحين والحين ، كل مائة عام أو نحو
ذلك ، أن يظهر ناقد يراجع ماضى أدبنا ، ويرى الشعراء والقصائد
فى ترتيب جديد . وليست هذه المهمة ثورية ، وإنما هى إعادة

يكون فى الوقت نفسه تحديدًا دقيقًا لنواحي الامتياز ، وليس فى شعر
أرنولد إلا القليل الذى يثير الاهتمام من الناحية التقنية ؛ فهو
شعر أكاديمى بأحسن معانى الكلمة . وهو غير ثمره يمكن أن تنجم
عما تبشر به القصيدة الفائزة بالجائزة الأولى فى إحدى المسابقات .
وعندما لا يكون أرنولد هو أرنولد نراه حل راحته فى حلة الاستاذ .
إن (أنبلوقليس حل بركان إتنا) قصيدة من أجل القصائد
الأكاديمية حل الإطلاق . وقد جرب أرنولد أن يرتدى ثيابا أخرى
كانت أقل ملامة له . ولست أستطيع أن أفكر فى قصيدته
(ترسترام وليزولت) و (شيخ البحر للمهجور) إلا حل أنها
أحسنتان ؛ و (سهراب ورستم) قطعة جميلة ولكنها أقل جمالا من
(جبير) ، كما أن لاندور - فى الخط الكلاسيكى - هو أرفع
الرجلين أفضا . وهو يستطيع أن يضوق حل أرنولد من كل
النواحي . غير أن أرنولد - برغم ذلك - شاعر يعود إليه المرء عن
طيب خاطر . فمن المبهج - لا سيما بعد الاتصال بولياش الجزء
الأول من ذلك القرن - أن يفتد المرء فى صحبة رجل qui s'ek se
conduire . ولكن أرنولد أكبر من أن يكون أستاذًا لطيفا للشعر ؛
فحل الرغم من صعوبة إرضائه وتشاذه ورسميته نجده أقرب إلينا
من براوننج ، وأقرب إلينا من تينسون ، اللهم إلا فى لحظات
قلاتل ، كسبحات العاطفة العنيفة فى قصيدة « للذكرى » . إن
أرنولد شاعر وناقد لمصر من الاستمرار الزائف ، وكل كتاباته التى
تجرى مجرى « الألب والدوجا » تبدو محاولة باسلة للتصلل من
المواقب ، والتوسط بين نيومان وهكسل . ولكن شعره - أو غير
مالى شعره - أشد أمانة من أن يستخدم شيئا غير إحساسه الحقيقى
بالاضطراب والوحدة وعدم الرضا . إن بعض نواحي قصوده
واضحة بما فيه الكفاية ؛ ففى مقالته (دراسة الشعر) نجد كثيرا من
الفقر عن بيرز . وقد كان أرنولد ، بوصفه رجلا إنجليزيا ورجلا
إنجليزيا فى عصره ، يفهم بيرز خير فهم . ولعل تجرؤ للقصائد
الصغيرة الطاغية كالأسكتلنديين ، هو ما يجعل لمجة الحلقى التى
يتحدث بها أرنولد تثير غيظي . ومن المالحق أن الظن يساور أن
أرنولد ساعد حل تثبيت الفكرة المخطئة تمام الخطأ ، التى تعد بيرز
شاعرا إنجليزيا بدائيا متفردا من شعراء اللهجات المحلية ، بدلا من
أن تعده ممثلا هابطا لموروث أجنبي عظيم . ولكن أرنولد يقول
(متتهزا الفرصة ليلوم الإقليم الذى حاش فيه) : « لا أحد يستطيع
أن ينكر أنه من الخير للشاعر أن يتعامل مع عالم جميل » . وهى
ملحوظة تصدق حل أساس أنها تتم من تحدد فى الأفق . من الخير
للإنسانية عموما أن تعيش فى عالم جميل ، فهذا مالا يشك فيه
أحد ، ولكن أهر أمر حل مثل هذا القدر من الأهمية بالنسبة
للشاعر ؟ أعلم أننا نعى بالجميل كل شيء ، ولكن المزية الأساسية
للشاعر ليست العثور حل عالم جميل يتعامل معه ، وإنما هى القدرة
حل أن يرى ما وراء الجمال والقيح حل السواء . إنها القدرة حل رؤية
الملل والبشاعة والمجد .

كان أرنولد محروما من رؤيا البشاعة والمجد ، ولكنه كان يعرف
شيئا من الملل . وهو يتحدث عن مقنرة شعر ودفزوت حل « بث

تكيف . ذلك أن ما نلاحظه إنما هو جزئيا المشهد نفسه ، ولكن في منظور مختلف ، أشد بعدا . ثمة موضوعات جديدة وغريبة في المقدمة ، ترسم على وجه الدقة بما يتناسب مع الموضوعات التي نحن أشد اعتيادا عليها ، والتي تدنو الآن من الأفق ، حيث كل شيء - عدا أشد الأشياء بروزا - يختفى عن نظر العين المجردة . ويستطيع الناقد المستقصي ، المسلح بعدة قوة ، أن يجتاز المسافات ، وأن يتعرف الموضوعات الدقيقة في المنظر ، ويقارنها بالموضوعات الدقيقة التي في متناوله ؛ وعندئذ سيتمكن من أن يسبر غور وضع الموضوعات المحيطة بنا ونسبتها ، في كل المشهد الواسع الرحب . وهذا الخيال المجازي لا يمثل إلا المثل الأعلى . غير أن كلا من درايدن وجونسون وأرنولد قد أدى هذه المهمة على أحسن نحو يسمح به الضعف الإنساني . ونحن لا نستطيع أن نتوقع من أغلب النقاد إلا أن يرددوا كاليبغوات آراء آخر أستاذ للنقد ؛ أما بين العقول الأكثر استقلالاً ، فإن مرحلة من التعمير ، والإصراف في التقدير ، على نحو يجاوز العقول ، والبدع الفاضية التي يتلو بعضها بعضها ، هيء ، إلى أن تأس سلطة جديدة تدخل نوحا من النظام . وليس مجرد مرور الوقت ، وتراكم الخبرة الفنية الجديدة ، ولا ميل السواد الأعظم من البشر ، على نحو لا سبيل لإزائته ، إلى أن يميلوا آراء تلك القلة التي جشمت نفسها مشقة التفكير ، ولا ميل الأقلية السريعة ، وإن تكن قصيرة النظر ، إلى أن تولد آراء لجأت إلى الاستقامة ، هو ما يجعل من إعادة التقييم أمراً ضروريا . فللسائلة هي أنه ما من جيل يتم بالفن على نحو ما يتم به أي جيل آخر . وعلى وجه التحديد فكل جيل - ككل فرد - يجلب إلى تأمله للفن مقولاته الخاصة من التلقوى ، ويتطلب من الفن مطالب خاصة ، ويستخدم الفن على نحو خاص به . إن التلقوى الفني والخالص ليس ، فيما أرى ، إلا مثلاً أعلى ، وذلك حين لا يكون مجرد وهم ، ولا بد من أن يكون كذلك ، على قدر ما يظل تلقوى الفن مسألة كائنات إنسانية محدودة وهابرة ، توجد في المكان والزمان ؛ فلكل الفنان والجمهور محدود . إن لكل عصر ولكل فنان ضرباً من السببية مطلوبها لجعل مادته نصيح لنا ؛ وكل جيل يفضل سببته الخاصة على أي سببية أخرى . ومن هنا فإن كل أستاذ جديد للنقد يؤدي خدمة نافعة ، وذلك بمجرد الحقيقة الماثلة في أن أخلاطه تكون من نوع مختلف عن نوع آخر أستاذ . وكلما طالت سلسلة النقاد الذين تملكهم ، زادت كمية التصويب للممكنة .

وقد كان من المرغوب فيه - بعد ذلك الإسهام الملحش والمتنوع الغزير للحلبة الرومانتيكية - أن تضطلع بهذه المهمة النقدية مرة أخرى . لم يكن فيما أنجز في تلك الحقبة شيء يشبه في طبيعته ما يستطيع أرنولد إنجازه ؛ فإن ذلك لم يكن العصر الذي يمكن أن ينجز فيه . لقد قام كولردج ولام وهزلت ودي كوينسي بأعمال بالغة الأهمية عن شكسبير والكتاب المسرحيين الإليزابيثيين ، واكتشفوا كنزا جديدا تركوا للآخرين مهمة إحصائه . وأدوات عصر أرنولد تلوح الآن ، بطبيعة الحال ، باللغة القدم ؛ فقد كان عصره هو عصر الشعراء الإنجليز ؛ لوارد وده الأخيرة الذهبية ؛ والبومات الميلاد

والتقويم التي تحوى مقتطفات شعريا أمام كل يوم . لم يكن أرنولد درايدن أو جونسون ، وإنما كان مفتشا للمدارس ، وقد هذا أستاذا للشعر . كان مربيا ، وكان تقوم الشعراء الرومانسيون ، في النواثر الأكاديمية ، مازال إلى حد كبير هو ذلك الذي قام به أرنولد . لقد كان مصيبا وكان عادلا وكان لازما لمصره ، وكانت له ، بطبيعة الحال ، هيبة . إنه مصطبغ بالانتقار إلى اليقين ، ومخوفه الخاصة ، ورأيه الخاص في غير ما يجمل بمصره أن يعتقه ، كما أنه متأثر إلى حد كبير باتجاهه الديني . إن ذوقه ليس بالشامل . ويلوح أنه اختار حثيا أمكنته ذلك - لأن قسما كبيرا من عمله عارض - تلك الموضوعات التي يمكنه بصلتها أن يعبر على أحسن نحو من آرائه في الأخلاق والمجتمع ؛ ودفورث - ربما ليس على المستوى نفسه الذي كان ودفورث ينظر عليه إلى نفسه - وهابتي وإميل وجيران . وكان قادرا على أن يتعلم من فرنسا ومن ألمانيا - ولكن الاستخدام الذي وضع الشعر في خدمته كان محدودا . وكان يكتب عن الشعراء حينما يقدمون مسوغا لمواقفه للجمهور البريطاني . وكان أشد ميلا إلى التفكير في عظمة الشعر منه إلى التفكير في صلبه .

وليس هناك شعر غيره أرنولد على نحو أعمق مما خبر شعر ودفورث ؛ فالأبيات التي أوردتها فيما سبق ليست نقدا لورفورث بقدر ما هي شهادة بما فعله ودفورث له . وقد نتوقع أن نجد في مقالة أرنولد عن ودفورث - إن كان لنا أن نتوقع ذلك في أي مكان - تقريرا لما كان الشعر يعنيه عند أرنولد . ففي مقالته عن ودفورث يرد تعريفه المشهور : « إن الشعر في أصله نقد للحياة » . في أصله : إن هذا يعني نزولا إلى صميم عظيم ؛ فالأصلي هي الأعيان . وعند قاع الهوة ما لا يراه غير قلبين ، وما لا يعمدون النظر إليه طويلا ؛ وهو ليس « نقدا للحياة » . إننا إذا كنا نعي الحياة في كليتها - وليس معنى هذا أن أرنولد رآها في كليتها - من القمة إلى القاع ، فهل يمكن لأي شيء نستطيع أن نقوله في نهاية المطاف عن ذلك الفن الخفيف أن يدهى نقدا ؟ إننا لا نعود إلا بأقل القليل من مرات نزولنا النادرة ، وليس هذا الذي نعده به نقدا . إن هذا أشبه بما لو كان أرنولد قد قال إن العبادة المسيحية في أصلها نقد للثالث . ونستطيع أن نرى على نحو أفضل ما تصل إليه كلمات أرنولد حينما نتبين أن شعره ، على وجه اليقين ، شعر نقدي . إن قصيدة من نوع « قبر هابتي » إنما هي قد ، ونقد بالغ الفطنة أيضا ، وضرب من النقد مبرر ؛ لأنه ما كان يمكن التعبير عنه نثرا . وأحيانا يكون نقد أرنولد على مستوى أعلى من ذلك :

« ذات صباح ، إذ كنا نسير عبر هايدبارك ، صديقي وأنا ، تحدثنا مصادفة عن لاوكون لسنج المشهور » (١) .

إن قصيدة أرنولد عن هابتي شعر جهد للسبب نفسه الذي يجعلها نقدا جيدا : وهو أن هابتي واحد من الأئمة Personae التي

كلمة الدين أو الفلسفة . وقد حاولت أن أشير إلى أخطار هذه اللعبة السحرية في مكان آخر^(١) . وإن أكثر الصور التي تعبر عن رأيي تمعيا هي ، ببساطة ، مايلي : إنه لا شيء في هذا العالم ، أوفى العالم الآخر ، يصلح بديلا عن أي شيء آخر . وإذا رأيت أنه لا بد لك أن تستغنى عن شيء ، كالعلية الدينية أو الاعتقاد الفلسفي ، فعليك أن تستغنى عنه وكفى . وأنا أجد أنه أستطيع أن أفتح نفسي بأن بعض الأشياء التي يمكن أن أمل في الحصول عليها هي أجدر بأن يحصل عليها من بعض الأشياء التي لا يمكن الحصول عليها ، أو أنا قد أمل في أن أخير نفسي بحيث أطلب أشياء مختلفة ، ولكني لا أستطيع أن أفتح نفسي بأن الرغائب نفسها هي التي تشبع ، أو أن قد حصلت - من الناحية الفعلية - على الشيء نفسه تحت اسم مختلف .

قال صديق فرنسي عن المغفور له يورك باول من أوكسفورد :
« لقد كان يجد من الرضا في الظاهر إلى الإيمان ما يجهده المصوب في إيمانه » .

« Il était aussi tranquille dans son manque de foi que le mystique dans sa croyance » .

وأنت لا تستطيع أن تقول ذلك عن أرنولد ؛ فإن سحره وتحويله راسخان - إلى حد كبير - إلى المكان المألوم الذي كان يشغله بين الإيمان وعدم الإيمان . وكما هو الشأن مع كثير من الناس الذين لا يخلط اعتقادهم الدينية وراءه إلا عادات ، فإنه كان يولي أهمية مبالغا فيها للأخلاقي . إن مثل هؤلاء الناس كثيرا ما يخلطون بين الأخلاق وعاداتهم الحميدة الخاصة ، التي هي نتيجة لتربية حائلة وحساسة وغياب لأي إغراء بالغ القوة . ولكني لا أتحدث عن أرنولد أو عن أي شخص بعينه ؛ فإن الله وحده هو الذي يعرف هذه الأمور . إن الأخلاق في نظر النفس ليست إلا مسألة أولية ، ولكنها في نظر الشاعر مسألة ثانوية . فما كيف يرى أرنولد الأخلاق في الشعر ، فالمر غير واضح . إنه يقول لنا :

« إن الشعر الذي يتردد على الأفكار الخلقية إنما هو شعر يتعمد على الحياة ، والشعر الذي لا يبال بالأفكار الخلقية إنما هو شعر لا يبال بالحياة . غير أن التفسير يظل مغلما ؛ وإذا لا يمثل له أرنولد بنهاج من التمره الشعرى واللامبالاة الشعرية ، يلوح غير ذي قيمة كبيرة . وبعد ذلك بقليل ، يجبرنا بالسبب في أن ورفزورث عظيم :

« إن شعر ورفزورث عظيم بسبب القوة غير العادية التي يستشعر بها ورفزورث القيمة المقدمة إلينا في العواطف والواجبات الأولية البسيطة ، وبسبب القوة غير العادية التي نجدها بها ، في حالة إثر حالة ، يوقنا على تلك القيمة ، ويؤجها على النحر الذي يجعلنا نشاركها إياها » .

وليس من الواضح ما إذا كانت « العواطف والواجبات الأولية البسيطة » (معها يمكن من شأنها ، ومما تكن متميزة عن العواطف

يستطيع أرنولد من وراثها أن يقوم بمهمة . وإن السبب في أن بعض النقد جيد (ولست أبه هنا لأن أصمم القول عن كل نقد) هو أن الناقد يصطنع ، على نحر من الانحاء ، شخصية المؤلف الذي ينتقد ، ومن خلال هذه الشخصية يتمكن من أن يتكلم بصوته الخاص . إن ورفزورث عند أرنولد لا يقل شيئا بأرنولد عنه ورفزورث . وأحيانا ما يختار الناقد كاتباً ينتقد ، أو دوراً يصطنعه ، يكون - على قدر الإمكان - نقيضا لما هو عليه ، وشخصية تحقق كل ما كبه في نفسه ، فإنه لمكنا أحيانا أن نصل إلى صميمية مرضية جدا مع أكتعتنا - الضد .

ومضى أرنولد قائلا : « إن عظمة الشاعر تكمن في تطبيقه القوي والجميل للأفكار على الحياة » . وليست هذه صياغة موفقة للموضوع ، وإنما هي تلوح كما لو كانت الأفكار حسولا بلبلد الإنسانية المعقدة الملتهب . ولكن يبدو أن هذا هو ما كان أرنولد يخال أنه يفعل . حل أنه سرعان ما يتحفظ في هذا التأكيد بتوضيحه أن « الأخلاق » لا ينبغي أن تفسر على نحر أخيق مما ينبغي :

« إن الأخلاق كثيرا ما تعالج على نحر سبق وذائق ؛ فهي ترتبط بمذاهب الفكر والاعتقاد التي مضى يومها ، وقد وقعت في أيدي المحللين والتجار المحترفين ، وهي تصبح عملة في نظر بعضنا » .

وأفسده للأخلاقي كما كان أرنولد يفهمها ؛ لقد صارت أشد إملالا مما كانت عليه في أيامه . ثم هو يلاحظ ، على نحر ذي دلالة ، في حديثه عن « أنباغ ورفزورث » :

« إن أنباغ ورفزورث معرضون لأن يمدحوا على الأشياء الحافظة ، ولأن يولوا أهمية أكثر من اللازم لما يسمونه فلسفة . إن شعره هو الحقيقة ، وفلسفته - على الأقل على قدر ما يمكن لها أن ترتدي ثوب « نسق علمي من أنساق الفكر » ، وعلى قدر ما ترتدي مثل هذا الثوب - هي الوهم . وربما تعلمنا ذات يوم أن نعمم هذا الفرض ونقول : إن الشعر هو الحقيقة ، والفلسفة هي الوهم » .

إن هذا يلوح في تأكيدنا يستوقف النظر ، خطرا وهذا ما ؛ فالشعر ، في أحيانها ، نقد للحياة ، ومع ذلك فإن الفلسفة وهم ، والحقيقة هي نقد الحياة . لقد كان يعمل بأرنولد أن يقرأ لا يكون لسنج المشهور ، بهدف حل عرى انحطاط الأمور عليه .

وينبغي أن نذكر أنه لدى أرنولد كما هو الشأن لدى كل شخص آخر ، معنى « الشعر » اختارها وترتبها معينين للشعراء . لقد كان معنى عنده ، كما هو الشأن عند كل إنسان آخر ، الشعر الذي يمثل إليه ، والذي يحد قراءته ، وعندما نصل إلى نقطة تقديم تقرير عن الشعر ، فإن الشعر الذي يلتصق بأنحائنا هو الذي يظل ذلك التقرير . وفي الوقت ذاته نلاحظ أن أرنولد قد توصل إلى رأي في الشعر يختلف عن رأي أي من أسلافه ؛ فعند ورفزورث وعند شل أن الشعر أداة لنقل هذا النوع من الفلسفة أوفذاك ، ولكن الفلسفة كانت شيئا يؤمنان به . أما عند أرنولد فإن أحسن الشعر يمثل حل

أرنولد في تشوسر ، وهو شاعر ، وإن يكن بالغ الاختلاف عن أرنولد ، لم تكن تموزه كلية الجدية العالية . إنه ، في المحل الأول ، يقابل بين تشوسر وداكني : ونحن نسلم بأن تشوسر أقل مرتبة ، ونكاد نكون على اقتناع بأن تشوسر ليس جادا بما فيه الكفاية . ولكن أترى تشوسر ، في نهاية المطاف ، أقل جدية من وودزورث الذي لا يقارنه أرنولد به ؟ وعندما يضع أرنولد تشوسر في مرتبة أقل من فرانسوا فيون - برغم أنه ، على نحو من الأنحاء ، مصيب في هذا ، وبرغم أنه كان قد أزف الوقت لأن ينرى أحد في إنجلترا للدفاع عن فيون - لا يشعر المرء بأن نظرية « الجدية العالية » تؤدي حيلها . وهذه إحدى مشكلات الناقد الذي يشعر بأنه مدهور إلى أن يضع الشعراء في مراتب ؛ فإنه إذا كلف أمينا مع حساسية الخاصة وجب عليه ، بين الحين والحين ، أن يتتبع قواعد الخاصة في التقويم . وهناك أيضا أخطار تنبع من كون المرء أشد لفة عما ينبغي من أنه يعرف كنه « الشعر الحق » . وهذا واحد من أكثر أقواله إيجابية :

« إن الفرق بين الشعر الحقيقي وشعر بوب وبرايدن وكل من يتمون إلى مدرستهما هو بإيجاز كما يلي : إنهم يدركون شعرهم ويؤلفونه في عقولهم . أما الشعر الحقيقي فيدركه أصحابه ويؤلفونه في أرواحهم . وإن الفرق بين هذين النوعين من الشعر لعظيم » (٥) .

وإنا لتسائل ، ماذا كان شأن أرنولد -
« لأن المعلمين الصارمين أمسكوا بشبابه
وطهروا إيمانه ، وحيدوا من ناره ،
وأوروه نجمة الحق البيضاء العالية ،
وأمروه بأن يمدق فيها ، وإليها يطمح ،
وحق الآن مازالت هماسهم تخترق الظلمة :
ماذا تفعل في هذا القبر الخفي ؟ »

لماذا كان شأن رجل ، أمسكت مدرسة رجيى بشبابه وطهرته إلى هذا الحد ، بوحدة مجردة كالنفس ؟ « إن الفرق بين هذين النوعين من الشعر لعظيم » . غير أنه ليس ثمة نوعان من الشعر ، بل عدة أنواع . والفرق هنا ليس أكبر من الفرق بين نوع الشعر الذي كان يكتبه شكسبير ونوع الشعر الذي كان يكتبه أرنولد . إن في مثل هذه الأحكام حقا وصلافا وإسرافا في الحرارة . لقد كان من المبرر أن يتنقص كولريج وودزورث وكيتس من قدر درايدن وبوب ، وذلك في حمرة حرارة التفريعات التي كانوا مشغولين بإحداثها ؛ أما أرنولد فلم يكن مبهكما في إحداث أي ثورة ، وقصارى ما نستطيعه هو أن نغفر له قصر نظره .

ولست أعني بهذا أن أوحى بأن تصور أرنولد لجندوى الشعر ، وهو يمثل نظرة مُربِّ ، يصف من نقد ، فإن كونك تتطلب من الشعر أن يمنحك إشباعا دينيا وفلسفيا ، في حين أنك تتنقص من قدر الفلسفة والدين العقائدي ، معناه - بطبيعة الحال - أن تعانق

والتواجبات الثانوية والمعقدة) يراد بها أن تكون امتدادا لـ « الطبيعة » أو متعة أخرى مضافة من فوق ، فإن أجنح إلى الاعتد بهذا الاحتمال الأخير ، وأحسب أن الطبيعة [عنده] تعنى إلهيم البحيرات . أضف إلى ذلك أن لست على يقين من معنى الربط بين سببين مختلفين تمام الاختلاف لعظمة وودزورث : أحدهما هو القوة التي يستشعر بها وودزورث متعة الطبيعة ، والآخر هو القوة التي يجعلنا بها نشاؤكه إلهاما . وهل أية حال ، فمن المحقق أن هذه إنما هي نظرية في التوصل ، كما لا بد لأي نظرية تنتظر إلى الشاعر على أنه معلم أو قائد أو كاهن أن تكون . ومن الوسائل التي يمكننا بها اختبارها أن نتساءل عن حلة كون شعراء آخرين عظماء . فهل نستطيع القول بأن شعر شكسبير عظيم بسبب تلك القوة غير العادية التي يستشعر بها شكسبير مشاعر جذيرة بالتقدير ، وبسبب القوة غير العادية التي يجعلنا بها نقاسمه هذه المشاعر ؟ إل استمتع بشعر شكسبير إلى أقصى مدى يمكنك معه أن تستمتع بالشعر ، ولكن ليس هناك ما يجعلني ، ولو على أقل نحو ، وإثقا من أن أضاطر شكسبير مشاعره ، كما أني لا أعني كثيرا بأن أعرف ما إذا كنت أفعل أم لا . وموجز القول أنه يلوح لي أن حديث أرنولد يخطئ من حيث إنه يلقى بمرکز الثقل على مشاعر الشاعر ، بدلا من الشعر ؛ ونحن نستطيع القول بأنه يوجد في الشعر توصيل من الكاتب إلى القارئ ، غير أنه لا يجعل بنا أن نتقدم من هذا إلى التفكير في الشعر على أنه أساسا أداة للتوصيل . فالتوصيل قد يحدث ولكنه لن يفسر شيئا . أو نحن قد نتقدم تقرير أرنولد ، على نحو آخر ، وذلك بأن نتساءل عما إذا كان وودزورث خليقا بأن يكون شاعرا أقل عظمة لو أنه استشعر ، بقوة غير عادية ، الرعب المقدم إلينا في الطبيعة ، والمثلل والحس بالتعبد الكائنين في المواطن والتواجبات الأولية البسيطة . ويلوح أن أرنولد يقال أنه لما كان وودزورث - على حد قوله - « يعالج قسما من الحياة أكبر » من ذلك الذي عاينه بيرنز وكيتس وهابن ، فإنه يعالج قسما من الأفكار الخلفية أكبر . وإن الشعر الذي يعنى بالأفكار الخلفية خلقي بأن يلوح معنا بالحياة ، والشعر المعنى بالحياة خلقي بأن يلوح معنا بالأفكار الخلفية .

وليس هذا بالمكان المناسب لمناقشة الآثار الخلفية والدينية المراسفة ، المترتبة على الخلط بين الشعر والأخلاق ، في محاولة العثور على بديل عن الإيمان الديني . إن ما ينبغي هنا إنما هو اضطراب قهنا الأدبية نتيجة لهذه الظاهرة . ويلاحظ المرء هذا في نقد أرنولد . من السهل أن نرى أن درايدن يخس تشوسر قدره ، غير أنه مما لا يعدل ذلك سهولة أن نرى أن ترويم تشوسر على نحو ما قومه درايدن (في حبة ما كان النقاد فيها ليسرفوا في إهداق صفات المديح) كان من انتصارات الموضوعية في عصره ، كتفارقة درايدن المتسقة بين شكسبير وبومونت وفلتشر . وإنه لمن السهل أن نرى أن جونسون قد يخس دون قدره ، وأسرف في تقدير كولي . وإنه لمن الممكن أن نفهم حلة ذلك . غير أنه لا جونسون ولا درايدن كان لديه ما يندم عليه ؛ وهما - في أخلاطهما - أشد اتساقا من أرنولد . خذ مثلا رأى

لحصره . وعندما لا يكون في أحسن أحواله فمن الواضح أنه يقع بين مقعنين . وكما أن شعره أشد تأملية وأشد اجترارية من أن يرتفع في أي لحظة من اللحظات إلى المرتبة الأولى ، فكذلك الشأن مع نقد . إنه ، من ناحية ، ليس شاعرا خالصا بما يكفي لكي تواتيه الاستعارات للقائبة التي تقع عليها في نقد ودمزودث وكولودج وكيتس . ومن ناحية أخرى فقد كان يفتقر إلى النظام الذهني وشهوة الدقة في استخدام الألفاظ ، واتساق الاستدلال واستمراره ، الذي يميز الفيلسوف . إنه يخلط أحيانا بين الكلمات والمعالن : وما كان ليحتمل به ، بوصفه شاعرا لوفيلسوبا ، أن يرضى عن جملة من نوع قوله : « إن الشعر ، في أحواله ، نقد للحياة » . فنحن بحاجة إلى استبعاد بالشعر أعمق ، واستخدام للغة أدق مما نجده عند أرنولد . لقد ظل منهج أرنولد النقدي ، والفرضية ، سليمة في اللدة الباقية من القرن الذي عاش فيه . وفي تطورات متباعدة غاية التجاين ، كان نقده هو الذي ضبط النغمة - فولتر باتر ، وأرثر ساهوز ، وإيجنجون ساهونز ، ولزلي ستن ، وف . و . هـ . مايرز ، وجورج سيستري ، وكل الأساء البارزة في حقل النقد ، في تلك الفترة ، تشهد بذلك .

إننا سواء وافقنا أو لم نوافق على أي من نتائجها أو عليها كلها ، وسواء أقرنا أو أنكرنا أن منهجه كنه ، فلا بد لنا من أن نفر بأن عمل السيد أ . أ . ريتشاردز ستكون له أهمية جنسية في تزييع النقد الأدبي . وحتى إذا ثبت أن نقده يسير على الدرب الخطيء كالية ، وحتى إذا تكشف أن هذا الوحي الحديث بالذات مجرد طريق مسدود ، فيكون السيد ريتشاردز قد أدى شيئا ، وذلك إذ جعل باستفاد الإمكانات . وسيكون قد ساعد ، على نحو غير مباشر ، على تعرية نقد الأشخاص الذين لا يؤهلهم حساسة أو معرفة بالشعر ، وهو ما نعال منه يوميا . ثمة أمل في مزيد من الوضوح . وأنه ليحتمل بنا أن نبدأ في أن نتعلم كيف نفرق بين تلويق الشعر والتعليق للشعر ، وأن نعرف متى لا نكون متعشون عن الشعر ، بل عن شيء آخر أوحى به الشعر . إن في تخطيط ريتشاردز عنصرين ، كلاهما بالغ الأهمية لحكاته النهائي . وإن لأشك في هذين العنصرين ، أحسن الشك ، وإن لم أكن معنيا بيا هنا : إنهما نظريته في القيمة ، ونظريته في التربية والتعليم (أو بالأحرى نظرية التربية والتعليم المقترضة أو المضمرة في موقفه كما يعبر عنه كتب « النقد التطبيقي ») . أما عن علم النفس وعلم اللغويات فهما ميدانه ، وليس ميدان . وإن لأشد اهتماما هنا بما يلوح لي بعض فروض ، يعوزها الفحص ، تقدم بها . ولست أعرف ما إذا كان لا يزال متمسكا بوضع تأكيدات تقدم بها في مفاته الباكرا « العلم والشعر » ، ولكني لا أظن أنه قد قام ، بعد ، بأي تعديل عام لهذه التأكيدات . وما هو ذا واحد منها ، مثل في دعوى :

ظل ظل . غير أن أرنولد كان ذا فوق حقيقي . إن اهتماماته - كما قلت - لمجمله يقتصر على الشعر العظيم وحده ، وعلى عظيمته . وزاها في ملتون غير مرضى لهذا السبب . بيد أنك لا تستطيع أن تقرأ مقالاته عن « دراسة الشعر » دون أن يفتنك توليق مقتطفاته ، فكونك قادرا على أن تورد ، على نحو ما يورد أرنولد ، هو غير برهان على اللوق . إن هذه المقالة من كلاسيات النقد الإنجليزي ، فهو يقول الكثير في مثل هذا الحيز الضئيل ، ويقول به مثل هذا القصد ، وهذه السلطة . ومع ذلك قد كان بالغ الوحي بجعل الشعر في نظره ، إلى الحد الذي يتمكن معه من أن يرى كلية كتبه .

ولست على يقين من أنه كان على درجة عالية من الحساسية بالصفات الموسيقية للشعر ، ففطنته الرقيقة المعارضة تثير فيها هذا الشك . وعلى قدر ما أستطيع أن أذكر ، فإنه لا يؤكد قط في نقده هذه المزية للأسلوب الشعري ، هذه للزبة الأساسية . إن ما أعوه « شيئا سميا » هو الحس بالمقطع والوزن ، والتدخل بعيدا وراء المستويات الواحية للفكر والشعور وإحياء كل كلمة ، والغرض إلى أولر الأمور حقا من النسيان والبداهة ، والرجوع إلى ما هو أصل ، والعوة بشيء ما ، والبحث عن البداهة والنهابة . والحيل السمي يؤدي وظيفته من خلال المعان دون شك ، أو هو لا يخلو من المعان بمعناها المألوف ، ويخرج بين العتيق والدارس والثرث : بين المتداول والجنيد والمتمش : بين أقدم العقليات وأكثرها تمينا . وربما كانت فكرة أرنولد عن « الحياة » في حديثه عن الشعر لا تضي عينا بما فيه الكفاية .

وأنا أستمع - أكثر مما لاحظ - عدم يقين داخل وانفلا إلى النقة والعقيدة في ماثيو أرنولد : إنها المحافظة التي تنبع من الانقطار إلى إيمان ، وأنه لحساس الإصلاح الذي ينبع من نفوذ من التغيير . ولربما كان قد اضطرب على نحو ما حين نظر في داخله ، ورأى ضالة ما يدعه ، وإلى الخارج ، حين رأى حالة المجتمع والمجاهاته . إنه لم ينعم بسكينة حقيقية ، وإنما نعم بسلوك لا شائبة فيه فحسب . وربما كان قد اهتم أكثر بما ينبغي بالحضارة ، ناسيا أن الساء والأرض ستزولان ، ومعها مستر أرنولد ، وأنه ليس هناك سوى مستر واحد . إنه شخصية عملة ، فظرة المرء عن مكان الشعر ليست مستقلة عن نظريته إلى الحياة عموما .

الوظيفة الاجتماعية للشعر في تصدير ودمزودث وفي دفاع شل . وفي نقد أرنولد نجد مواصلة لعمل الشعراء الرومانسيين ، مع تقويم جديد لشعر الماضي ، باصطناع منهج يفتقر إلى دقة جونسون ولكنه يتلمس طريقه نحو صلات أوسع وأعمق . ولم أورد أن أعرض هذا « الزايد للوحي بالذات » على أنه ، بالضرورة ، تقدم فوق قيمة أهل . ذلك أنه لا يمكن استخلاصه ، بصورة كاملة ، من التغيرات العامة التي طرأت على اللحن الإنسان عبر التاريخ . وكون هذه التغيرات لها أي دلالة هائية ، ليس من بين المتراضات هنا .

كان إصرار أرنولد على ضرورة النظام في الشعر ، طبقا لتقويم أخلاقي ، مهما بالدرجة الأولى - إن خيرا وإن شرا - بالنسبة

جميع النقاد المعاصرين ، ولكن على الأقل عدد من النقاد لا يلوح أنهم يشتركون في الكثير جدا هذا ، بالذين يعدون الفن ، وبخاصة الشعر ، ذا صلة بالدين ، برغم أنهم يختلفون حول ما عسى أن تكون هذه الصلة . فالصلة لا ترسم دائما على ذلك النحو الأخلاقي الذي رسمه أرنولد ، ولا على ذلك النحو العام ، كما في تقرير السيد ريتشاردز الذي أوردته . فعند السيد بلجيون على سبيل المثال :

« ثمة مثل بارز للأجورية الشعرية في النشيد المختص من « الفردوس » ، Paradise ، حيث يسمى الشاعر إلى أن يقدم وصفا أجوريا لرويا الغبطة . ثم يعلن عدم جوده . ونستطيع أن نقرأ هذه القطعة المرة تلو المرة ، ولكننا لن نحصل ، في نهاية المطاف ، على كشف عن طبيعة الرويا ، أكثر مما كنا لدينا قبل أن نسمع عنها أو عن ذاتي » .

ويلوح أن السيد بلجيون قد صدق كلام ذاتي . غير أن ما نخبره بوصفنا قراء ليس قط ما يخبره الشاعر على وجه التحديد ، ولن يكون ثمة معنى لكونه كذلك ، برغم أن من المحقق أن له علاقة ما بخبرة الشاعر . فما يخبره الشاعر ليس شعرا ، وإنما هو مواد شعرية ، وكتابة الشعر « خبرة » جديدة عليه ، كما أن قراءته بواسطة الشاعر أو أي شخص آخر أمر مختلف أيضا . والسيد بلجيون ، في إنكاره نظرية يعزوها إلى السيد ماريان ، يلوح لي كمن يرتكب أخطاء خاصة ، ولكن ما نتحدث عنه إنما هو وليس تشبيها مع الدين . إن السيد ريتشاردز مشغول كثيرا بللمسكة الدينية ، وذلك ببساطة في محاولته تجنبها . وفي ملحق للطبعة الثانية من كتاب « أصول الظن الأمل » كلمة عن شعري تلوح لي - وهي في صفح على قدر ما يحكر أن أشبه - باللغة المضاعف . غير أنه يلاحظ أن الأناشود السائدة والمعشرون من « الظهر » Purgatorio تجلر « انشغالي الدائب بالجنس ، مشكلة جبلنا ، كما كان الدين مشكلة الجبل الأخير » . وأنا أسلم عن طيب خاطر بأهمية الأناشود السائدة والعشرين ، وكان السيد ريتشاردز حافذا في ملاحظته إياها ، غير أنه في مقابلته بين الجنس والدين يفهم تفرقة أحلق من أن يمكنني إدراكها . فقد يتصور المرء أن الجنس والدين يمثلان « مشكلات » كالتجارة الحرة والفضيل الإمبراطوري . وإذ يلوح من الغريب أن يكون الجنس الإنسان قد استمر في العيش طوال هذه الآلاف من السنين ، قبل أن يدرك فجأة أن الدين والجنس ، واحداً في أثر الآخر ، يمثلان مشكلة .

وقد كان رأيي دائما - وهو ليس ، في نهاية المطاف ، إلا رأيا متداولاً - أن تطور الشعر ونقده وتغيرها ، إنما يرجعان إلى عناصر تأتي من الخارج . ولم أحاول توجيه الانتباه إلى أهمية « إسهام » هابيدن في النقد الأمل ، وكأنه لا يبدو أن يضيف إلى مخزون الكلمة ، قدما حاولت توجيهه إلى أهمية الحقيقة الماثلة في أنه رغب في أن ينصح عن آرائه في الدراما والترجمة ، وفي الشعر الإنجليزي في الماضي ، وأن يجهر بها . وعندما وصلنا إلى جونسون ، حاولت

هيننبورج ، الذي تراجع إليه اللطاف من تقاليدنا ، عطفا في المستقبل القريب . ولئن حدث هذا ، فقد يكون لنا أن نتوقع هاهنا عطفا من نوع لم يخبره الإنسان من قبل قط . وسنرتد حينذاك - كما تنبأ ماثيو أرنولد - إلى الشعر ، فالشعر قادر على إنقاذنا . . .

وقد كنت غليظا بأن أشعر بالخيرة لماذا إزاء هذه القطعة ، لو لم يظهر فيها ماثيو أرنولد . وعند ذلك لاح لي أن أعرف كنه الأمور ، على نحو أفضل ، قليلا . ولئن خلقت بأن أقول إن تأكيد مثل هذا إنما يميز ، بدرجة عالية ، أحد أنماط العقل الحديث ، لأن من الأشياء التي يستطيع المرء أن يقولها عن العقل الحديث أنه يستوجب كل حد متطرف ودرجة من الرأي . هناك السيد ماريان في مقاله « الفن والمدرسية » التي أوردت منها فيما سبق :

« إنه خطأ يمت أن نتوقع من الشعر أن يقدم للإنسان غذاء فوق ملهى » .

إن السيد ماريان لاهوى ، كما أنه فيلسوف ، وتستطيع أن تكون على يقين من أنه عندما يقول « خطأ يمت » فإنه جلد لما . غير أنه إذا لم يكن المؤلف « ضد الحديث » Anti-Modern أن يعد رجلا « حنيئا » ، فإننا نستطيع أن نجد تنوعات أخرى في الرأي . وفي كتاب عنوانه « اليبلاء الأمل » ، يدرج السيد مونتجمري بلجيون مقالتي ، إحداها تدعى « الفن والسيد ماريان » ، والثانية تدعى « ما اللطاف » ، ومنها نعرف أنه لماريان ولا ريتشاردز يعرف هم يتحدث . ويعتقد السيد ريتشاردز - بالإضافة إلى ذلك - أن خبرة الشعب ليست كشفا صوفيا . أما الأب هنري برهمون^(١) في كتابه « الصلاة والشعر » فيقول بأن يخبرنا بنوع كونه كذلك ودرجة . ومن الواضح أن السيد بلجيون يفتق في الرأي ، عند هذه القطعة ، مع السيد ريتشاردز . وإنه لمن الحكمة أن نستقي في أبحاثنا ملاحظة للسيد هيرت ريد في كتابه للمسي و الشكل في الشعر الحديث : « ولئن تصادف لنا نقد أدبي أن يكون شاعرا أيضا . . فإنه يكون معرضا لأن يعاني من ووطلات لا تمكر السكينة الفلسفية لزملائه الأقل شاعرية » .

وفيما عدا الاعتقاد بأن الشعر يؤدي شيئا ذا أهمية ، أو فيه شيء ذو أهمية يمكن أدائه ، لا يلوح أن ثمة قدما كبيرا من الاتفاق . وإنه لمن الشاق أن نجد في عصرنا - الذي لم ينجب أي عدد كبير من الشعراء المهمين - مثل هذا العدد الكبير من الناس - وهناك كثيرون غيرهم - الذين يطرحون أسئلة عن الشعر . فليست هذه المشكلات بالتي تمنع ، على النحو الأمثل ، الشعراء من حيث هم شعراء ، البتة . ولئن انغمس الشعراء في المناقشة ، إنه من المحتمل أن يكون ذلك راجعا إلى أن هم اهتمامات وخطاب خارج نطاق كتابة الشعر . ولا حاجة بنا إلى أن نستدعي من يطلقون على أنفسهم اسم أصحاب المذهب الإنساني (حيث إنهم ، في أغلب الأحيان ، لم يكونوا مهتمين في المحل الأول بطبيعة الشعر ووظيفته) كي يشهدوا بأننا إنما نجد هنا مشكلة الإيمان الديني وبدائله . بدعي أنه ليس

أن أوجه الانتباه إلى تلك الزيادة في تطور الوعي التاريخي التي جعلت جونسون يرغب في أن يقوم بتفصيل أكبر ، الشعراء الإنجليز في عصره وفي العصور السابقة^(٧) . وقد لاح لي أن نظريات وروزدوت عن الشعر تستمد خلاصتها من مصادر اجتهادية . ونحن ندعنا لمايو أرنولد بإدخال قضية الدين ، صراحة ، على مناقشة الأدب والشعر . ومع احترامنا للسيد ريتشاردز ، وبشهادته هو نفسه ، لا يلوح لي أن هذه « القضية » قد نحت جانباً تماماً ، وحل محلها قضية « الجنس » ، فإنه يلوح لي أن معاصري مازالوا مشغولين بقضية الدين ، سواء دعوا أنفسهم رجال كنيسة أو لا دينيين أو حداثيين أو ثوريين اجتهاديين . إن التصادم بين الشكوك التي يعبر عنها أهل عصرنا ، والأساطير التي يسلكونها ، والمشكلات التي يطرحونها هم أنفسهم ، واتجاه جزء - على الأقل - من الماضي ، قد أحسن صياغته جاك ريفير في جملتين :

« لو أن مولير أوراسين في القرن السابع عشر سئل عن السبب في أنه يكتب ، لما أمكنه - ولا ريب - أن يجد غير إجابة واحدة : إنه يكتب لتسليّة السراء (pour distraire les bonheurs gens) . وليس إلا مع مقدم الرومانسية ، حتى صار ينظر إلى الفعل الأدبي على أنه ضرب من الإغارة على المطلق ، وإلى نتيجة على أنها كشف » .

ولست طريقة ريفير في التعبير موفقة تماماً في رأيي . فلو كان يصور أن كل ما حدث هو أن القواء إزاحتها قد فلك رجال الأدب ، ومرضا أدبياً جديداً يدعى الرومانتيكي ، وهذه إحدى أعطاش تعبير المرء عن معناه بمصطلح « رومانتيكي » ، فهو مصطلح يتغير باستمرار في السياقات المختلفة ، وقد انحصر الآن فيما يلوح أنه مشكلات أدبية خالصة وحلقة خالصة ، ثم هو الآن يتسع ليغطي تقريباً كل حياة عصر من العصور ، وحياة العالم كله تقريباً . وربما لم تكن قد لاحظنا أن مصطلح « الرومانتيكية » في دلالته الأكثر شمولاً ، يشمل تقريباً كل شيء يميز القرنين الثامن عشر والأخير ، أو نحو ذلك ، من السنوات التي سبقتها ، ويتضمن الكثير إلى الحد الذي يكف معاً عن أن يجلب معه أي مديح أولوم . والتعبير الذي يشير إليه ريفير ليس مقابلة بين مولير ورأسين من ناحية ، والكتاب الفرنسيين الأحدث عهداً من ناحية أخرى ، كما أنه لا يفضي شرفاً حل هذين الأولين ، أو يتضمن تقليلاً من هؤلاء الآخرين . ومن أجل الوضوح والبساطة ، أرغب شخصياً في تجنب استخدام مصطلحي الرومانتيكية والكلاسيكية ، وهما مصطلحان يشعلان حواطف سياسية ، ويجهعان إلى إصابة تالجانا بالتمحيز . وأنا معني فقط بزعمي أن فكرة ما يكون الشعر لأجله ، والوظيفة التي ينبغي عليه أن يضطلع بها ، إنما هي فكرة تكثير ، ولذلك أوردت ريفير . وأنا معني ، بالإضافة إلى ذلك ، بالتقدم من حيث هو شاهد على مفهوم جذوي الشعر في عصر النقاد ، كما أؤكد أنه لكي نقارن بين عمل نقاد مختلفين ، ينبغي علينا أن نحقق افتراضهم عما يفعله الشعر ، وما يجعل به أن يفعله . وإن فحص نقد عصرنا ليفضي إلى إلى الاعتقاد بأننا مازلنا في عصر أرنولد .

وأنا أعتقد من آراء السيد ريتشاردز ببعض الترهيب . إن بعض المشكلات التي يناقشها باللغة الصعوبة في حد ذاتها ، وليس هناك من هم أهل لنقدنا سوى أولئك الذين وجهوا أنفسهم إلى هذه الدراسات المتخصصة نفسها ، واكتسبوا خبرة بهذا النوع من التفكير . غير أن انحصارنا على قطع لا يلوح أنه يتحدث فيها حديث التخصص ، ولست أستمع فيها ، بدوري ، بأي مزية من المعرفة المتخصصة . إن هناك سببين لوجوب عدم النظر إلى ناظم الشعر على أنه يتمتع بأي مزية عظمى . واحد هذين السببين هو أن مناقشة الشعر من هذا النوع تفوقنا بعيداً عن الحدود التي يستطيع الشاعر أن يتحدث في نطاقها حديث المرجع الفنية . والسبب الآخر هو أن الشاعر يفعل أشياء كثيرة احتياداً على الفريضة ، وليس بمسطاعه أن يتحدث عنها بالتفصيل بما يستطيع أي شخص آخر . إن بوسع الشاعر - بطبيعة الحال - أن يحاول أن يقدم حديثاً أميناً عن الطريقة التي يكتب بها هو شخصياً ، وقد تكون نتيجة ذلك - إذا كان مراقباً جيداً - كالشفة . وهو بأحد المعاني ، وإن يكن معنى بالغ الضيق ، يعرف أكثر من أي شخص آخر ما « تعنيه » قصائده . وقد يكون علماً بتاريخ إنشائها ، والمواد التي دخلتها وخارجت منها على صورة يصعب التعرف عليها . وهو على علم بما كان يحاول أدائه ، وما كان يعنى أن يعنيه . ولكن ما تعنيه القصيدة إنما هو ما تعنيه للآخرين بقدر ما هو ما تعنيه لمؤلفها . ومن المحقق أن الشاعر ، مع الزمن ، قد يخلو مجرد قارئ لأعماله ، وينسى معناها الأصل ، أو ، إذا هو لم ينس ، يتغير فحسب . وعلى ذلك فإنه عندما يؤكد السيد ريتشاردز أن « الأرض الخراب » تحقق « انفصاماً كاملاً بين الشعر وجميع المعطيات » ، لا أراي مؤملاً لأن أقول : كلا ! أكثر من أي قارئ آخر . وسأقر بأن كل من إما أن السيد ريتشاردز خطيء ، أو أني لم أفهم معناه . فتقريره قد يعني أن قصيدتي كانت أول شعر يحقق ما كان كل شعر في الماضي خالياً بأن يزهده جوفاً لو أنه حقيق . ولكن لا إشكال أنه كان يعني أن يزجي لي مثل هذه النصيحة التي لا أستحقها . وقد يعني تقريره أيضاً أن الموقف الراهن يختلف اختلافاً جلياً عن أي موقف أنتج الشعر في ظله في الماضي ، أو - على وجه التحديد - أنه ليس هناك الآن شيء يؤمن به ، وأن الإيمان نفسه قد مات ، وعلى ذلك كانت قصيدتي أول قصيدة تستجيب ، على النحو الأمثل ، للموقف الحديث ، ولا تعتمد على الإيمان . وفي هذا الصدد ، على ما يظهر ، يلاحظ السيد ريتشاردز أن « الشعر قادر على إنقاذنا » .

إن مناقشة نظريات السيد ريتشاردز في المعرفة والقيمة والمعنى ليست ، بحال من الأحوال ، متقطعة الصلة بهذا التأكيد ، ولكنها خفيفة بأن تخفى بنا إلى بعيد . ولست بالشخص المألوف لأن يتولاه ، فنحن - بطبيعة الحال - لا نستطيع أن ندحض التقرير القائل بأن « الشعر قادر على إنقاذنا » دون أن نعرف أي تعريفات الخلاص المتضمنة ، هي التي في ذهن السيد ريتشاردز^(٨) (والكثير من الناس يصرفون كما لو كانوا هم أيضاً يؤمنون بذلك ، ولولا ذلك لصعب أن نفسر اهتمامهم بالشعر) . وأنا واثق - من

وحدة ، يفتقد أمرا مفهوما . غير أن التأثير الذي تحدثه في كتب الفلك الشعبية (ككتب السيد جيمز جيتز) لا يدعو أن يكون كون الفضاء المريضي بلا دلالة .

٤ - مكان الإنسان في منظور الزمن :

أعترف أنني لا أبجد هذا الموضوع باحثا على البهجة أو منبتها للخيال ، إلا إذا جلبت إلى تأمل له اعتقادا بأن هناك دلالة ومعنى لمكان التاريخ الإنسان في تاريخ العالم . وأخشى ألا يدعو هذا الموضوع للتأمل ، لدى كثير من الناس ، أن ينه ذلك التعجب الكسول والتمتعش إلى الحقائق اللذين تشبههما ملخصات السيد ويلز .

٥ - ضخامة جهل الإنسان :

وهنا - مرة أخرى - لا بد لي من أن أسأل : جهله ماذا ؟ إلى ، على سبيل المثال ، حاد الوعى بجهل الخاص بموضوعات معينة ، أريد أن أعرف عنها المزيد ، ولكن من المؤكد أن السيد ريتشاردز لا يعنى جهل أى إنسان بصفته الفردية ، وإنما جهل الإنسان . غير أن « الجهل » ينهى أن يكون نسبيا حسب المعنى الذى نفسر به كلمة « معرفة » . وفي كتاب « منظوم عن الزمن » زوفا السيد ريتشاردز بتحليل مفيد للمعان المتعددة لكلمة « معرفة » . إن السيد ريتشاردز - الذى انغمس فيها أعظم أنه سيكون المحصب لموضوع الجدال من حيث هو إساءة فهم صحيح - يستطيع أن يتعمق بتعريف معانيه ، ولكن بديله الحديث لـ « تدريبات » القديس أغناطيوس إنما هو توسل إلى مشاعرنا ؟ وأنا لا أعتقد أن يكون محاولا تسجيل الطريقة التى يؤثر بها في مشاعري . وحديثي أن نقاط السيد ريتشاردز الخمس لا تعبر إلا عن اتجاهات أعلى حديث ، لا أستطيع أن أفكره إليه ، ويعد أشد التعبيرات عنه إغراقا في العاطفة في كتاب « حياة رجل حر » . وكما أن تأمل مكان الإنسان في الكون قد أدى بلورد رسل إلى أن يكتب مثل هذا النثر الرقيق ، فرما كان لنا أن نتساءل عما إذا كان علينا بأن يؤدى بالطامع العادى إلى فهم الشعر الجيد . يعادل ذلك احتمالا ، فيما أفكر ، أن يشبه في تلوته لما هو من الدرجة الثانية .

وأنا على استعداد لأن أقر بأن مثل هذا التدخل إلى الشعر قد يساعد بعض الناس ، فالتقطت التى أريد أن أبرزها من أن السيد ريتشاردز يتحدث كما لو كان هذا التدخل صالحا لكل إنسان . ولكن لمثل تمام الاستعداد أن أقر بوجوده أناس يشعرون ويفكرون ويعتقدون ، حل نحو ما يفعل السيد ريتشاردز ، في هذه الأمور ، وليس ذلك إلا إذا هو أقر بأن هناك أناسا يفكرون على نحو مختلف . لقد قال لنا في كتابه « العلم والشعر » :

« على مدى قرون .. كان هناك اعتقاد في تقديرات زائفة لا حصر لها - عن الله ، عن الكون ، عن الطبيعة الإنسانية ، عن

اختلافات الية والمصر والأثاث اللهي - أن الخلاص بالشعر عند ستر ريتشاردز لا يعنى الشيء نفسه الذى كان يعنيه عند أرنولد . غير أنه على قدر ما يعنى الأمر ، فإن هذه ليست إلا ظلالا مختلفة من الأزرق . وفي كتاب النقد التطيقي^(٩) يقدم السيد ريتشاردز وصفا أظن أنها تلقى بعض الضوء على أفكاره اللاهوتية . إنه يقول :

« إن شيئا مثل تكتيك أوطس لزيادة الخلاص ، قد يمكن ابتكاره ، فعندما نجد أن استجابتنا لأحدى القصائد تظل ، بعد بللنا أقصى ما في وسعنا ، غير يقينية ، وعندما لا نكون على يقين مما إذا كانت للمشاعر التى تثيرها القصيدة نابعة من مصدر عميق في خبرتنا ، وما إذا كان ميلنا إليها أو نفورنا منها صادقا ، وعاصبا بنا ، لم أنه من مصادفات البدع الجارية ، واستجابة لتفصيلات السطح ، أو للأساسيات ، فإنه ربما أمكننا أن نعين أنفسنا بأن نعتبر هذه الاستجابة في إطار من المشاعر لا تمتد شكوكنا إلى إخلاصه . أجلس قرب النار (بأعين مغمضة ، وأصابع تضغط بشدة على المغلقتين) وتأمل - بأكثر قدر ممكن من « التحقيق » - النقاط الخمس التالية ، التى سأخلق عليها ، واحدة بعد أخرى . ونستطيع أن نلاحظ عرضا تلك الجندية الدينية العميقة لأفكار ريتشاردز لزاء الشعر^(١٠) . فإن ما يقترحه - لأنه يشير في القطعة المذكورة أعلاه إلى أن الخطيئة يمكن أن يزداد عليه - ليس أقل من وصفة تدريبات روحية . والآن إلى النقاط التى يذكرها :

١ - وحدة الإنسان (عزلة الموقف الإنسان) .

إن الوحدة موقف يتهدد كثيرا في الشعر الرومانتيكي ، إذ يدخل شكل الشعور بالوحدة Loneliness (وهو ما لا حاجة به إلى أن أذكر به الأمريكين من القراء ، فإنه موقف يتهدد كثيرا في الغنائيات المعاصرة التى تعرف باسم « البلوز ») . ولكن بأى معنى يكون الإنسان عموما معزولا ؟ وعن ماذا ؟ وما هو « الموقف الإنسان » ؟ إلى أستطيع أن أفهم عزلة الموقف الإنسان على النحو الذى يشرحها به ديوتريا افلاطون ، أو بللمنى للمسيح ، وهو انفصال الإنسان عن الرب . ولكنى لا أستطيع أن أفهم عزلة لا تكون انفصالا عن أى شيء محدد .

٢ - حقائق الميلاد والموت في خرابها التى لا سبيل لشرحها :

لست أستطيع أن أرى لماذا يعمى على حقائق الميلاد والموت أن تلوح غريبة في حد ذاتها ، إلا أن يكون لنا تصور لطريقة أخرى للدخول إلى العالم ومفاجئته ، تلوح لنا أكثر طيبة .

٣ - ضخامة الكون التى لا تحلل :

نحن نذكر أن « الفضاء المريضي » لم يكن هو نفسه الذى روج باسكال ، بل صممه الأبدى . ولكن هذا ، إذا توافرت خلفية دينية

علاقات اللحن باللحن ، من النفس ، من مرتبتها وقدرها ...
والآن قد ولت هذه المعتدات حل نحو لا راد له ، وليست المعرفة
التي قضت عليها من نوع يمكن أن يقيم عليه تنظيم ، يعمله
رهاقة ، لللحن .

وأنا أعتقد أن هذا ، في حد ذاته ، تقرير زائف ، إذا كان هناك
ما يمكن أن نطلق عليه هذا الاسم . غير أن هذه الأمور قد ولت
بالتأكيد ، حل قدر ما يخص الأمر السيد ريتشاردز ، وذلك إذا لم
يعد يؤمن بها أناس يحترم السيد ريتشاردز عقولهم ، فليس هناك
جمال للجدال هنا . وأنا لا أهدو أن أؤكد مرة أخرى أن ما يحاول
تحقيقه هو ، أساسا ، الشيء نفسه الذي كان أرنولد يريد أن
يفعله : أن يحفظ بالانفعالات دون المعتدات التي ارتبطت تاريخيا
بها . ولقد يبدو أن السيد ريتشاردز ، حل نحو ما يلوح ، مبهك في
عمل ذهني يتمثل في حماية المؤخرة^(١١) .

ونحن نجد أن السيد مارتان - باعتقاد لا يقل قوة في أن الشعر
لن ينقلنا - يعادل (السيد ريتشاردز) قنوطا من عالم اليوم . إنه
يسأل : « أيمكن أن يكون هناك ضعف أشد من ضعف
معاصرنا ؟ » . ليس من شأن الشاعر بما هو شاعر - كما قلت من
قبل - أن يشغل نفسه بمحاولة مارتان أن يجد مكان الشعر في عالم
مسيحي ، أكثر مما هو من شأنه أن يشغل نفسه بمحاولة ريتشاردز أن
يجد مكان الشعر في عالم وثني . ولكن هذه الأفكار للمحطة المتروكة
تنفذ من خلال المسام وتتجج حالة ذهنية يعوزها الاستقرار . إن
ترويتسكي ، الذي يعد كتابه « الألب والثورة » أحفل تقرير
للموقف الشيوعي رأيت حتى الآن^(١٢) ، واضح تماما في رأيه من
علاقة الشاعر ببيته . إنه يلاحظ :

« إن الخلق الفني دائما قلب معقد للأشكال القديمة رأسا على
عقب ، تحت تأثير منبهات جديدة تنشأ خارج الفن . والفن ، بهذا
المعنى الواسع للكلمة ، إنما هو وظيفة . إنه ليس عنصرا بلا بدن ،
يقتات من نفسه ، وإنما هو وظيفة من وظائف الإنسان الاجتماعي ،
يرتبط ، حل نحو لا انفصال له ، بحياته وبيته . »

ثمة تضاد لافت للنظر بين هذا التصور للفن بما هو وظيفة ،
والتصور الذي لاحظناه لتونا للفن ، بما هو هُلمس . غير أنه ربما لم
تكن هاتان الفكرتان متعارضتين حل نحو ما تبدوان . فذلك أنه
يلوح أن ترويتسكي ، حل أية حال ، يقيم التفرقة التي يقبلها حسن
الإدراك بين الفن والدعاية ، وأنه يعي ، حل نحو مبهم ، أن مادة
الفنان ليست هي معتداته من حيث هي معتقة ، وإنما معتداته
من حيث هي مشعور بها (حل قدر ما تكون معتداته جزءا من
مادته أساسا) ، وهو من العقل إلى الحد الذي يرى معه أن مرحلة
من الثورة لا تلائم الفن ، حيث إنها تفرض حل الشاعر ضغطا ،
مباشرا وغير مباشر ، لكي يجعله سرف الوعي بمعتقداته من حيث
هي معتقة . فهو ليس خليقا بأن يقصر الشعر الشيوعي حل كتابة
مدائح للدولة الروسية ، بأكثر مما قصر الشعر الديني حل تأليف
التراتيم . إن شعر فيون « مسيحي » من هذه الزاوية كشر

برودنيوس أو آدم سان فيكتور - برغم أن أظن أنه مازال هناك لملام
المجتمع السوفيتي وقت طويل قبل أن يتمكن من تقبل شاعر
كفيون ، لو أن مثله ظهر^(١٣) . ومهما يكن من أمر فإنه لمن المحتمل
أن يغدو الأدب الروسي غير مفهوم حل نحو متزايد ، في نظر شعوب
أوروبا الغربية ، إلا إذا هي تطورت في الاتجاه نفسه الذي سارت فيه
روسيا . حتى والأمور حل ما هي عليه ، وفي هذا العماء من الرأي
والعقيدة ، قد يكون لنا أن نتوقع وجود آداب مختلفة تماما في اللغة
نفسها ، والبلد نفسه . ويقول السيد مارتان : « إن التأثير غير
الحاقق والملموس للشيطان في جزء مهم من الأدب المعاصر إنما هو
أحد الظواهر ذات الدلالة في تاريخ عصرنا » . ولست أستطيع أن
أنتظر من أغلب قرائي أن يحملوا هذه الملحوظة حل يحمل الجدل ،
برغم أن من هم حل استعداد لأن يفعلوا ذلك ستكون معاييرهم في
النقد بالغة الاختلاف عن معايير من ليسوا حل استعداد لذلك .
وثمة ملحوظة أخرى للسيد مارتان ، قد تكون أهل إلى القبول :

« إن الدين - بإطلاعه إيانا حل موقع الحقيقة الخلقية ، الخلق
للطبيعة حقا - ينقل الشعر من سحف الاعتقاد بأنه قد قدر له أن
يجود الأخلاق والحياة ، وينقله من الصلف الطاغى . »

ويلوح لي أن هذا يضع إصبعنا حل ممكن الضعف الكبير في
كثير من شعر القرنين التاسع عشر والعشرين ونقدما . غير أنه فيما
بين الدافع الذي عزاه ريفير إلى مولير وراسين^(١٤) ودافع ماثيو
أرنولد الذي يحمل حل كفيون غريغيتين ما عاله كرة قدر الشاعر ،
هناك طريق وسط هناك via media .

وكما أن ملحب القيمة المعنوية والتربية للشعر قد شرحه ، في
صور مختلفة ، أرنولد والسيد ريتشاردز ، نجد أن الأب برعون قد
قدم معادلا حديثا لنظرية الوحي الإلهي . إن مهمة كتاب « الصلاة
والشعر » هي أن يقرر وجه الشبه ، والاختلاف النوع والدرجة ، بين
الشعر والتصرف . وفي محاولته عرض هذه العلاقة يحصى نفسه
بتحفظات عاتلة ، ويقدم عدة ملاحظات نفاذة عن طبيعة الشعر .
وسأكتصر حل تحليتين : إن أول مصدر لتوجس هو التأكيد القائل
بأنه « كلما كان شاعر معين وأفر الخط من طبيعة الشاعر ، ازداد كونه
يتعذب بحاجته إلى توصيل خبرته » . إن هذا ضرب من الظفر
فج ، سهل جدا أن تقبله دون فحص . ولكن المسألة ليست بهذه
البساطة ، فإنا بحيث أقول إن الشاعر إنما يتعذب في المحل الأول
بحاجته إلى أن يكتب قصيدة - ويؤسفي أن أجد أن هذا هو الشأن
أيضا مع كتيبة من الناس الذين ليسوا بشعراء ، بحيث إن الخط
الفاصل بين « الحاجة » إلى الكتابة و« الرغبة » في الكتابة ليس من
السهل إقلمته بحال من الأحوال . وما هذه الخبرة التي يتحرق
الشاعر هكذا إلى توصيلها ؟ إنها ، بمعنى الوقت الذي تستغرق فيه في
القصيدة ، قد تكون صارت بالغة الاختلاف عن الخبرة الأصلية ،
إلى الحد الذي يصعب معه معرفها . إن « الخبرة » التي نتحدث عنها
قد تكون نتيجة لاندماج مشاعر من التعمد ومن الغموض ، في
هناية اللطاف ، من حيث منشؤها ، إلى الحد الذي نجد معه أنه حتى
لو كان هناك توصيل لها فإن الشاعر قد لا يتمكن من أن يعرف

شيء مثل البهجة التي يحصل عليها، فيها أعتقد، من الحشيش أو أوكسيد الأزتوز. لقد كانت تمجده جدا حالات الغيبوبة المولدة توليدا، والرمزية المحسوسة، والوسائط، والثبوتية، والتحديد في البلورات، والفولكلور، والخيال. وكانت التضاحات اللحية، والرمية، والحنانير السوداء، وما إلى ذلك من شوارد، تكثر (في شعره). وكثيرا ما يكون لشعره سحر تنوي، ولكنك لا تستطيع أن تحصل على السياء بالسحر، خاصة إذا كنت كالسيد يتس - شخصا عاقلا جدا. ثم بدأ السيد يتس، بانتصار نحو عظمهم، يكتب - وما زال يكتب - بعضا من أجل الشعر بلغتنا، بعضا من أوضحه وأبسطه وأكثره مباشرة (١٥).

إن عند الناس القادرين على تدقيق كل الشعر، ضئيل جدا فيما يحتمل، إن لم يكن مجرد حد نظري. ولكن عند الناس الذين يمكنهم أن يحصلوا على بعض اللذة والقيمة من الشعر كبير جدا فيما أعتقد. والنظرية المرضية تماما، التي تنطبق على كل شعر، لا تكون كذلك إلا إذا أرغبت من كل محتوى، فالسبب الأكثر شيوعا لعدم إقناع نظريتنا وتقريراتنا العامة من الشعر هو أنها حل حين أنها تظهر بكونها تنطبق على كل شعر، تكون في حقيقة الأمر نظريات عن - أو تمحييات من - معنى محدود من الشعر. وحتى عندما يميل شخصان ذوا ذوق إلى الشعر نفسه، فإن هذا الشعر يترتب في ذهنهما على شكل نماذج مختلفة بعض الشيء. ذلك أن ذوقنا الفردي في الشعر يجعل الآثار التي لا تحصى لحيواتنا الفرعية، بكل خبراتها، محتمة كانت أو آلمة. ونحن نميل إما إلى أن نصوغ نظرية تغطي الشعر الذي نجده مفرقا لمشاعرنا أكثر من غيره، أو نحن - وهذا أقل جدارة بأن يُعتمد - نخاطر الشعر الذي يمثل النظرية التي نرغب في احتلالها. فانت لا تجد [مثلا] أرنولد سبوني مقتطفات من روثستر أوسلر. وليست هذه مجرد مسألة نزوة شخصية؛ فكل عصر يتطلب أشياء مختلفة من الشعر، برغم أن مطالبه تتعدل من وقت إلى آخر بما أعطاه الشاعر الجديد. وهكذا فإن نقدنا - من عصر إلى عصر - خلق بأن يعكس الأشياء التي يتطلبها العصر. ونحن لا نستطيع أن نتصور من نقد أي رجل واحد، أو أي عصر واحد، أن يعبري طبيعة الشعر بأكملها، أو أن يستنفذ كل فوائده؛ فنحن المعاصرون، كاسلافهم، يقومون باستجابات معينة لمواقف معينة. وربما لم يكن هناك قارئان يوليان وجهيهما شطر الشعر بالتطلعات نفسها على وجه التحديد؛ فبين كل هذه التطلعات من الشعر والاستجابات له، ناك دائما عنصر باق مشترك، كما أن ثمة معيار للكتابة الجيدة والرديئة، مستقلة عن ما قد يتصايف لاحدنا أن يميل إليه أو يفر منه. غير أن كل جهد لصياغة العنصر المشترك تحده حدود أناس معينين في أماكن معينة وفي عصور معينة؛ وهذه الحدود تتضح في منظور التاريخ.

خاتمة

٣١ مارس ١٩٣٣

أمل ألا أكون في هذه المراجعة المبكرة للنظريات ماضيا وحاضرا

ما يوصله. وما يوصل، لم يكن موجودا قبل أن تكتمل القصيدة. إن «التوصل» لن يفسر الشعر. وإن أقول إنه ليس هناك دائما درجة متوقعة من التوصل في الشعر، أو أن الشعر يمكن أن يوجد دون حدوث أي توصيل. ثمة مجال لتنوع فردي كبير جدا في دوافع الأفراد المتساوين، في الجوقة. وهذا كولودج يؤكد لنا، ويوافق في ذلك السيد هاوسمان، أن «الشعر لا يمنح أكبر قدر من اللذة إلا حينما يُفهم على نحو عام وليس تماما». وأنا أخال أن أول اعتراض لي على نظرية برهمون متصل باعتراضى الثاني، الذي تدخل فيه أيضا مسألة الدافع والثقة. إن أي نظرية تربط الشعر، على نحو بالغ الوثاقة، بين أو تخطيط اجتناعي للأشياء إنما ترمى - فيما يحتمل - إلى أن تشرح الشعر، باكتشاف قوانينه الطبيعية، ولكنها تتعرض لخطر أن تفقد الشعر بشرح ينهي مراحته - وليس بوسع الشعر أن يعترف بمثل هذه القوانين. وعندما يقع الناقد في هذا الخطأ فإنه يكون - فيما يحتمل - قد فعل ما نفعه جميعا؛ فنحن عندما نعمم القول عن الشعر، نعمم القول - كما قلت من قبل - من واقع الشعر الذي نعرفه أكثر من غيره، ونميل إليه أكثر من غيره، وليس من واقع كل الشعر، أو حتى كل الشعر الذي قرأناه. وما «كل الشعر»؟ إنه كل شيء كتب نظما، وهذه عدد كاف من أحسن الأخمان شعرا. وبعبارة «عدد كاف» أعلى ما يمكن من الأشخاص الذين يملكون أمثالا مختلفة، في عصور وأماكن مختلفة، عبر رقعة من الزمن، بما في ذلك الأجانب، وأصحاب اللغة، كي نلبي كل تميز وتطرف ذوقي (لأننا جميعا متطرفون إلى حد طفيف في أنفوانا، إذا أردنا أن تكون لنا أنفواق أساسا). والآن فإنه عندما يُعتمد تقرير كثير الأب برهمون، بأن نعمله هو نفسه هكذا، نجد أنه ينجح إلى الكشف عن ضرب من الضيق والاستبعاد؛ وعلى الأقل فإن قدرنا كبيرا من الشعر الذي أميل إليه خلق بأن يُستبعد، أو يُضلع عليه اسم آخر غير الشعر، كما أن كتابا آخرين - ممن يميلون إلى أن يدرجوا الكثير من النثر على أنه أساسا «شعر» - يخلطون الفوضى بإدراجهم أكثر من اللازم. وليست أشك في أن ثمة صلة (ليست بالضرورة معرفية، ولعلها لا تعدو أن تكون سيكولوجية) بين التصوف وبعض أنواع الشعر، أو بعض أنواع الحالات التي ينتج الشعر فيها. غير أن أفضل ألا أحرف الشعر أو أعتبره عن طريق الرجم بالظنون حول أصوله؛ فانت لا تستطيع أن تجد هكذا بعضها للشعر؛ هكذا تستطيع أن تفرق به بين الشعر وبجرد النظم الجهد، وذلك بالرجوع إلى سوابقه المفترضة في عقل الشاعر. ويلوح لي أن برهمون يدخل قوانين فوق - شعرية على الشعر: قوانين من نوع كثيرا ما وُضع، ودائما ما كان يُتهك.

وثمة خطر آخر في ربط الشعر بالتصوف، إلى جانب الخطر الذي ذكرته لتوي، وهو الإلهاء بالقوى إلى أن يبحث في الشعر عن إشباعات دينية. وقد كانت هذه أخطاوا تهدد الناقد والقاري. وثمة أيضا خطر يهدد الشاعر؛ فليس هناك شخص يستطيع أن يقرأ كتاب السيد يتس «تراجم فاتية» وشعره الباكر، دون أن يشعر بأن مؤلفه كان يحاول، بوصفه شاعرا، أن يصل إلى

وأنا أتفق مع برهمون ، ولعل أمضى أبعد منه ، في أن أجد أن هذا التحريك لشخصيتنا اليومية الذي يؤدي إلى تعزيم ، وانشقاق كليات ، لا نكاد نلوك أنها من صنعنا (لأنه لم يُبدل فيها جهد) ، أمر مختلف تماما عن الاستتارة الصوفية ، فهذه الأخيرة رؤيا قد تقترن بإدراك ، لأنك لن تتمكن قط من أن توصلها إلى أي شخص آخر أو حتى بإدراك ، لأنه عندما نقضي ، فلن يمكنك أن تسترجعها لنفسك . أما الأمر الأول فليس رؤيا ، وإنما هو حركة تبلغ غايتها بترتيب للكليات على الورق .

غير أنه يجمل لي أن أضيف تحفظا واحدا . إن خلق بأن أتروء في القول بأن الخبرة التي أشرت إليها مسئولة عن خلق كل أصغر الشعر المكتوب ، أو حتى أنها مسئولة دائما عن خبر ما في عمل الشاعر الواحد . وعلى قدر علمي ، فإنها قد تكون أكثر دلالة على فهم عالم النفس لشاعر معين ، أو لشاعر واحد في مرحلة معينة ، منها لفهم أي إنسان للشعر . ومن المحقق أن بعض الأنفهان الأشد رهافة قد تعمل على نحو بالغ الاختلاف . ولست أستطيع أن أفكر في شكسبير أو دانتي هل أمها كانا يعتمدان على مثل هذه الإفراجات المتقلبة . وربما كان هذا لا يلقى ضوءا على الشعر ألبتة . بل إن لست متأكدا من أن الشعر الذي كتبه بهذه الطريقة هو غير ما كتبت . وعلى قدر علمي ، لم يتعرف أي ناقد قط على القطع التي في ذهني (وأنا أقول هذا) . إن الطريقة التي يكتب بها الشعر - على قدر ما نقضي معرفتنا بهذه الشؤون الغامضة حتى الآن - لا تقدم أي مفتاح لمعرفة قيمته . غير أنه كما كتب نورتون في رسالة إلى دكتورول . ب . جاكس في ١٩٠٧ : « لا اعتقاد لدى بأن آراء من نوع آرائي يحتمل ، في أي مدة معقولة من الزمن ، أن يعتنقها عدد كبير من الناس » . ذلك أن الناس على استعداد دائما لأن يسكوا بأي مرشد يساعدهم على أن يتبينوا أحسن الشعر ، دون أن يضطروا إلى الاعتماد على حساسيتهم وفوقهم الخاصين . إن الإيمان بالإلهام الصوفي مسئول عن الصيت المبالغ فيه ، الذي تمتنع به قصيدة « كويلاهان » . من للمحقق أن صور تلك الشلوة - مهما يكن منشؤها في قراءات كولردج - قد خاصت إلى أصباق شعور كولردج ، ونشرت ونحوت هناك - « هاتان اللؤلؤتان كانتا حينه » - ثم خرجت إلى ضوء النهار مرة أخرى . ولكنها ليست مستعملة ، فالقصيدة لم تكتب . إن المنظومة الواحدة ليست شعرا ، إلا إذا كانت القصيدة مكونة من منظومة واحدة . وحتى ألقن الأبيات إنما يستمد حياتها من سياقها . فالتنظيم ضروري كـ « الإلهام » . وإعادة خلق الكلمة والصورة التي نتحدث ، على نحو مقطوع ، في شعر شاعر ككولردج نتحدث ، على نحو لا يكاد يحرف التوقف ، في شعر شكسبير ، فنحن نجده ، المرة تلو المرة ، في استخدامه لكلمة من الكلمات ، يضيئ عليها معنى جليدا ، أو يستخرج معنى كامنا . ونجد للمرة تلو المرة أن الصورة الصائبة ، وقد تشبعت في أثناء ولادها في أصباق فاعكره ، لن تلبث أن تبرز مثل أناديميين من البحر . وفي شعر شكسبير ، يكون لهذه الصورة أو الكلمة المولودة ولادة جديدة استخدام وتبرير منطقيان . وفي كثير

قد ولدت انطباعا بأن أقدر قيمة مثل هذه النظريات بحسب درجة اقترابها من عقيدة اعتنقها شخصا ، أو أن استبعدنا حسب ذلك ، فإنا هل أتم وعي بحدود في الاهتمامات لا أعترها ، ويعجز عن التفكير المستغلق ، فضلا عن نواحي قصور أقل من ذلك جدارة بالغفران . ولست لدى نظرية عامة خاصة بي ، ولكني من ناحية أخرى لست خليقا بأن ألوح كمن يستبعد آراء الآخرين باللامبالاة التي قد يظن أن الممارس يستشعرها نحو من ينظرون عن صنعة . وإنه لمن المنطقي - فيما أشعر - أن تكون كل حذر من وجهات النظر التي تدعى للشعر أكثر مما ينبغي ، كما نكون كل حذر من تلك التي تدعى له أقل مما ينبغي ، وأن نعتزف بعلم من فوائد الشعر ، دون تسليم منا بأن الشعر ينبغي دائما وفي كل مكان أن يكون تابعا لأي من هذه الفوائد . وعلى حين أن نظريات الشعر يمكن اختبارها بقدرتها على إرفاف حساسيتنا ، وعن طريق زيادة فهمنا ، فإنه لا ينبغي علينا أن نتطلب منها أن تفي حتى بغرض زيادة استمتاعنا بالشعر ، أكثر مما ينبغي علينا أن نتطلب من نظرية الأخلاق أن تكون قابلة للتطبيق المباشر على السلوك الإنساني والتأثير فيه . إن التأمل النقدي - كالتأمل الفلسفي والبحث العلمي - ينبغي أن يكون حرا في متابعة مجراه الخاص ، ولا يكن أن ندعوه إلى الإبانة عن نتائج فورية . واعتقد أن التأمل (باعتدال حصيف) في المسائل التي يثيرها ، من شأنه أن يفتح إلى زيادة استمتاعنا .

أما أن هناك قياسا قسليا بين الخبرة الصوفية وبعض الطرق التي يكتب بها الشعر فذلك ما لا أنكره . واعتقد أن الأب برهمون قد لاحظ جهدا الاختلافات وأوجه الشبه بين هذين الأمرين . غير أني - كما قلت - لا أعلم ما إذا كان لهذا القياس دلالة بالنسبة لدارس الدين ، أو لعالم النفس فحسب ، فإنا أعلم - على سبيل المثال - أن بعض صور المرض أو الضعف أو فقر الدم قد تتج (إذا كانت الظروف الأخرى مواتية) فبعضنا من الشعر على نحو يدنو من وضع الكتابة الأوتوماتيكية ، برغم أنه - على خلاف الدعاوى التي يدافع بها عن هذا النوع الأخير - من الواضح أن المائدة قد ظلت تفرخ داخل الشاعر ، ولا يمكن أن تتجه الشكوك إلى أنها هدية من شيطان صديق أو وقح . إن ما يكتبه للرء بهذه الطريقة قد ينبج في الصمود لا اختبار حالة ذهنية أكثر طهيمة . وهو يمنح انطباعا - كما قلت لتوي - بأنه مرّ بمرحلة حضارة طويلة ، برغم أننا لا نعرف - إلى أن تنكسر القشرة - أي نوع من البهس قد ظللنا جالسين لوقه . ويلوح أنه في هذه اللحظات التي تتسم برفع مفاجيء لعبه الفلق والحرف الذي يهيم على حياتنا اليومية على نحو بالغ الثبات إلى الحد الذي لا نلفظ إليه معه ، إنما يحدث شيء سلمي ، بمعنى أنه ليس « إلهاما » على النحو الذي نفهمه عادة من هذه الكلمة ، وإنما هو تكسر لحواجز «عادة القوية» - التي تجمع إلى أن تعاود التشكل على نحو بالغ السرعة^(١) . ثمرة عاتق يزاح لمدة لحظة . والشعور المصاحب لهذا ليس هو ما اصطلاحنا على تسميته للة إيجابية بقدر ما هو تخفف مفاجيء من عبء لا يطلق .

« الارتباطات » ، لأن لا أريد أن أعود إلى هارقل ، وإنما في مشاعر أحمض من أن يستطيع أصحابها حتى أن يعرفوا ، هل وجه الدقة ، كتبها . إن قراءات الشاعر لا تملو ، بطبيعة الحال ، أن تشكل جانباً من صوره ؛ فإن صوره تنبع من كل حياته المرهفة الحس منذ الطفولة الباكورة . وإلا فلماذا نجد جميعاً أنه من بين كل ما سمعناه أو رأيناه أو أحسنا به في حياتنا تعاوفاً صور معينة مظلة بالعاطفة أكثر من غيرها ؟ مثلاً : أغنية طائر معين ، أو وربة منمكة معينة في مكان وزمان معينين ، أو عبق زهرة معينة ، أو منظر امرأة عجوز تدب على طول دروب جبل للال ، أو سمة من الأحداث يرون من خلال نافذة مفتوحة وهم يلعبون الورق ليلاً عند تقاطع سكة حديد فرنسية صغيرة ، حيث كانت تقوم طاحونة هوائية . مثل هذه الذكريات قد يكون له قيمة رمزية وإن لم يمكن تحديدها ، لأنها تغلو عملة بأحاديث الإحساس التي لا يمكننا التفرد إليها . وقد تتعامل بالمثل قليلين : ما السبب في أنه عندما نحاول أن نستعيد بصرها مدة ما من ماضينا لا نجد متبقياً في ذاكرتنا إلا المجموعات الثلاثة القليلة من تلك اللقطات العاطفة ، التي اختزلتها الذاكرة اختصاراً تصفياً ، أو تلك التذكريات الضعيفة الحائلة ، تذكارات لحظاتنا المشحونة بالعاطفة (١٧) .

وهذا الذي وصلت إليه ، هو أقصى ما تستطيع خبرتي أن تؤدي به إليه ، في هذا الاتجاه ؛ فلم يكن هدفي هو أن أخصص فصلاً كاملاً لأي نمط واحد من نظرية الشعر ، وأقل من ذلك أن يكون هدفي هو وصف هذا النمط ، وإنما الأخرى أي أسعى إلى أن أثير إلى أنواع النفس والسرف التي لا بد لنا من أن نتوقع وجودها في كل نوع ، وأن أقول إن الانجلاء الرامن ينجح إلى أن يتوقع أكثر مما ينبغي . وليس أقل مما ينبغي . من الشعر . ليس فيما ، عندما نفكر في الشعر ، من هو بلا تجهيزات الخاصة : وإن انشغال الأب برهون بالتصوف ، والفتار السيد رينشارمز إلى الاهتمام باللاهوت ، لأمران يستقيان في الدلالة . وقد لوقع صوت ، في عصرنا ، بالتصير عن نظرة من نوع مختلف : إنه صوت رجل كتب عدة قصائد مرموقة هو نفسه ، وكان لديه استعداد لللاهوت ، صوت ت . إ . هوم :

« ثمة الجهد عام إلى الظن بأن الشعر لا يعنى أكثر من التعبير عن العاطفة غير المشبعة » ، يقول الناس « ولكن كيف يمكن أن يكون لديك شعر بلا عاطفة ؟ » وأنت ترى ما يحدث : فهذا المستقبل يفهمهم . إن إحياء كلاً بالإنسبة إليهم خلقي بأن يعنى صحراء مجربة ، وموت الشعر كما يفهمونه ، ولا يمكنه أن يأتى إلا لشد الشفرة التي يسببها ذلك الموت . وهم لا يفهمون مطلقاً السبب في أن هذه الروح الكلاسيكية الجافة يمكن أن تكون ضرورة إيجابية ومشروعة . إن الهدف العظيم هو الوصف الدقيق والمنضبط والمحدد . وأول شيء هو أن نترك مبلغ ما في هذا من صعوبة على نحو غير عادي . إن اللغة طبيعتها الخاصة ومواضعها الخاصة وأفكارها الجماعية . وعن طريق الجهد الكز للذهن وحده يمكنك أن تمسك بها ثابتة من أجل هدفك الخاص . »

من الشعر الجهد لا يصل التنظيم إلى مثل هذا المستوى من المنطقية . وسأخذ مثلاً سبق لي أن استخدمته في موضع آخر ، ويسرى أن تتاح لي فرصة استخدامه مرة أخرى ، حيث إن النص الذي كان تحت يدي - في المرة السابقة - لم يكن مبسوطاً . إنه من مسرحية تشابان « بوسى هامبوا » :

« اهرب إلى حيث المساء الآن من وهران أبيها
يحمل على منكبه الظلمة ميكت
موجة بعميلة من شجر الهلوط : اهرب إلى حيث يحس الرجال
بحور المجلات الملتهب ، ولولئك الذين يصطيدون
تحت مركبة الدب القطبي ... »

لقد استعار تشابان هذه الأبيات ، كما يوضح الدكتور بواس ، من مسرحية سنيكا المسماة : « هرقل فوق جبل أويتا »

Hamian Oration

hic sub Aurora positus Sebaeis
die sub oceanu positus Hiberis
qui que sub planetro patantur uras
qui que ferventi quatuor aze,

هنا تحت المشرق حيث تقوم سيبا
هنا تحت المغرب حيث يقوم هيبير
أولحت حمرة الدب الأكبر حيث تكابد المجرة
أو تخرج بعجلتها المحمومة .

ومن المحتمل أن يكون قد استعارها أيضاً من مسرحية هرقل مجنوناً :

Heracles Furios للمؤلف نفسه :

sub ortu solis, an sub caedine
glacialis uras?

تحت مطلع الشمس أو تحت القطب
حيث حمرة الدب المجمدة .

إن هناك - أولاً - احتمال أن يكون لهذه الصورة قيمة شخصية متشربة - إذا جاز لي أن أقول ذلك - بالنسبة لسنيكا ، وقيمة أخرى بالنسبة لتشابان ، وقيمة ثالثة بالنسبة لي ، أنا الذي استعرتها من تشابان مرتين . وأنا أذهب إلى أن ما يضاف عليها مثل هذه الحدة - في كل حالة - إنما هو تشريهاً - لأن

باحثاً عما لا وجود له ، ويريك ذهنه بالبحث عن نوع من « المعنى » ليس في القصيدة ولم يود الشاعر أن يضمنه لها .

إن الفائدة الأساسية لـ « معنى » القصيدة في الأحوال العادية (لأن أحدث هنا مرة أخرى عن بعض أنواع الشعر وليس هنا كلها) هي إرضاء عامة من عادات القارئ وإغناء ذهنه وذهنته ، في حين تعمل القصيدة عملها فيه ، كما أن اللص الذي تتخيله يحمل معه دائماً قطعة من اللحم اللذيذ لكلب المنزل . وهذا موقف طبيعي آخره . ولكن أذهان الشعراء جميعاً لا تعمل في الاتجاه نفسه ، لبعضهم ، إذ يفترض أن هناك عقولاً كعقله ، يضيق طرها بهذا « المعنى » الذي يبدو له غير لازم ، ويرى إمكانات التعمق من خلال هو المعنى . ولست أؤكد أن هذا الموقف مثالي ، ولكني أذكر فقط أنه يتعين علينا كتابة الشعر بالطريقة التي نستطيع أن نكتبه بها ، وأن نطلقه بالطريقة التي نجهده عليها . وقد يكون حله ذلك أنه في بعض الأزمنة التي يمر بها المجتمع يكون الشكل المنطوق صواباً ، وفي أزمنة أخرى يكون الشكل الأشد تركيزاً هو الصواب . وإلى لأومن بأنه لابد أن هناك كتيرين يحسون كما أحس بأن تأثير بعض شعراء القرن التاسع عشر العظيم قد نال منه ضخامة إنتاجهم . فمن الآن - ابتغاء المتعة الصرفة - اقرأ كل إنتاج وودزورت أو شل أو حتى كيتس أو بالتاكيد براوننج وسوينبرن وأغلب الشعراء الفرنسيين في ذلك القرن ؟ لست لأومن بهال من الأحوال أن « القصيدة الطويلة » شيء مفيد وانقضى ، ولكن لابد على الأقل أن يكون في هذا الطول شيء أكثر مما يلوح أن أجدادنا كانوا يتطلبون . وعندما أن أي شيء يمكن أن يعبر عنه بأجوده نفسها ، شعراً أو نثراً - أجدر بأن يعبر عنه نثراً . وثمة قدر عظيم في ميدان المعنى ، يتمنى إلى النثر أكثر من انتباهه إلى الشعر . إن عقيدة « الفن للفن » - وهي عقيدة خاطئة يتحدث الناس عنها أكثر مما يمارسونها - قد كانت تحوى هذا الدافع الصادق وراءها : أصح أنها تبرهن على خطأ الشاعر حين يحاول أن يقوم بمهام غيره . ولكن الشعر يستطيع أن يتعلم من النثر قدر ما يستطيع أن يتعلم من سائر أنواع الشعر . وأظن أن تدخل النثر والشعر - كتداخل اللغات - من شروط الحيوية في الأدب .

وينبغي علينا أن نلاحظ ، على الفور ، أن هذه ليست نظرية عامة في الشعر ، وإنما هي تأكيد لمطالب نوع معين من الشعر ، في زمن الكاتب . وهي قد تصلح لأن تذكرنا بمدى تعدد أنواع الشعر ، ومدى التنوع الذي يتوصل به الشعر إلى أذهان وأجيال مختلفة ، ولكنها تستوى في أهليتها لتلقوه .

إن أقصى حد للحديث النظري عن طبيعة الشعر وجوهر الشعر - إذا كان هناك شيء بهذا الاسم - إنما يتمنى إلى دراسة علم الجمال ، وليس من شأن شاعر أو ناقد له مؤهلات المحدودة . أما أن وهي الذات الذي يتضمنه علم الجمال وعلم النفس يند باختراق حد الوحي أو لا يند فمسألة لا حاجة بي إلى أن أثبرها هنا . وربما كان تطرق الخاص وحده هو الذي يندوي إلى الاعتقاد بأن مثل هذه المباحث خطيرة إن لم يمتد بلاهوت صحيح . فالشاعر معنى على نحو أشد حيوية بكثير - (الفوائد) الاجتهادية للشعر ، وبمكانته هو في المجتمع . وربما كانت هذه المشكلة أشد إلحاحاً على انتباهنا الواعي الآن منها في أي وقت مضى . فوائد الشعر تختلف - فيها هو محقق - باختلاف المجتمع ، وباختلاف الجمهور الموجه إليه الشعر . إن صعوبة الشعر (ويقال إن الشعر الحديث شعر صعب) قد تكون راجعة إلى سبب من بين عدة أسباب : فأولاً قد تكون هناك أسباب شخصية تجعل من المتعذر على الشاعر أن يعبر عن نفسه إلا بطريقة غامضة . وقد يكون هذا شيئاً مؤسفاً ، إلا أننا يجب - فيها أظن - أن نحمد الله لأن الشاعر قد استطاع أن يعبر عن نفسه على الإطلاق ، أو قد تكون الصعوبة راجعة إلى الجدية وحدها ، فنحن نعرف السخرية التي قوبل بها وودزورت وشال وكيتس وتنتسون وبراوننج على التوالي - وإن كان ينبغي لنا أن نلاحظ أن براوننج كان أول شاعر وصف بالصعوبة ، في حين نلاحظ أن النقاد المعاصرين هؤلاء الذين ذكرناهم وجدوهم ينسمون بالصعوبة ولكنهم وصفوهم بالحقاقة ، أو قد تكون الصعوبة راجعة إلى أنه أوحى للقارئ ، أو أوحى لنفسه ، بأن القصيدة التي يقدم على قراءتها صعبة . والفارسي المعاصر حين يخلو أحد من غموض قصيدة معرض لأن يرمى في حالة من الدهر لا تتفق أبداً مع ما ينبغي أن يتوافر في عملية التلقى الشعرى ، فهو بدلاً من أن يبدأ كما هو الأفضل بإرهاق حسه يبلبل حواسه برغبته في أن يكون ذكياً ، وفي التثقيب العميق عن شيء ما دون أن يتبين ما هو هذا الشيء ، أو هو يبلبل حواسه برغبته في ألا يجدهم الشاعر . وهناك

ما يسمى بخوف الممثل على خشبة المسرح ، ولكن ما يعانيه هؤلاء القراء هو خوف النظارة في المقاعد الخلفية أوفى القاعة . أما الفارسي الأشد نصجاً ، الذي يبلغ في هذه الأمور قدراً كبيراً من الصفاء ، فلا يشغل نفسه بمحاولة فهم القصيدة ، أو على الأقل لا يشغل نفسه بذلك وهو يقرأها لأول مرة . وإلى لا علم أن بعض الشعر الذي أوتره يحيى لم ألقه من أول مرة ، ويعطيه الآخر لا أراى حل ثقة من أن قد فهمته حتى الآن ، كشعر شكسبير مثلاً . وأخيراً فهناك الصعوبة الناجمة عن ترك المؤلف شيئاً اعتاد القارئ أن يجده حتى ليرجع هذا الأخير - في غمرة ارتباك - يتلمس الطريق

ونعود إلى مسألة الغموض : إننا إذا استثنينا كل ما ينبغي استثناءه ، وأقررنا باحتيال وجود شعراء « ينسمون بالصعوبة » أضال قلعة لابد أن يظل جمهورهم ، على الدوام ، صغيراً ، اعتد أن الشاعر يفضل ، كما هو طبيعي ، أن يكتب لأكثر عدد ممكن من الناس وأكثرهم تنوعاً بقدر المستطاع ، وأن أنصاف المتعلمين والمتعلمين تعلما سيئاً هم الذين يقفون في طريقه أكثر مما يفعل غير المتعلمين . وأنا شخصياً أفضل أن يكون جمهوري ممن لا يعرفون القراءة ولا الكتابة^(١٨) . فأكثر أنواع الشعر نفعاً من الناحية الاجتماعية ، هو ذلك الذي يتمكن من أن ينفذ إلى كل سبيل الإرضاء الحالية للذوق الجماهيري ، وهي سبيل ربما كانت من علامات الضحك الاجتماعي . وعندى أن الوسيط المثالي للشعر ، وأكثر

وقته وشوش حياته مقابل لاشيء . وعلى هذا فإنه يكون من الأفضل أن ينظر على الأقل بالرضا الناجم عن أن يكون له دور يلعبه في المجتمع ، في مثل قيمة دور ممثل صالات الموسيقى الهزلي . أضف إلى ذلك أن المسرح ، بالتطلبات الفنية التي يتطلبها ، وبالحدود التي يفرضها على المؤلف ، وذلك بالتزامه بأن يحافظ ، على مدى مدة محددة من الزمن ، على اهتمام مجموعة كبيرة ، من الناس غير مستعدة ، وليست نافذة الإدراك تماما ، ومشاكله التي يتعين دائما حلها ، فيه ما يكفي لأن يجعل عقل الشاعر الواهي مشغولا انشغالا كاملا ، كما يكون عقل الرسام مشغولا بمعالجة أدواته . ولو أمكن للمؤلف ، بالإضافة إلى المحافظة على اهتمام جمع من الناس طوال تلك المدة ، أن يكتب مسرحية هي شعر حقيقي ، لكان ذلك أفضل .

ولم أحاول أن أقدم أي تعريف للشعر ، لأن لا أستطيع أن أفكر في أي تعريف لا يفترض أن القارئ يعرف ماهية الشعر مقدما ، أو لا يزيغ بما يتركه أكثر مما يمكنه احتواؤه . وأجوز على القول بأن الشعر يبدأ بمجرد طرح طلبة في غابة ، وهو يظل محظوظا بهذا العنصر الأساسي من الفرع والإيقاع . ويستطيع المرء - إذا أسرف في الخيال - أن يقول إن الشاعر أقدم من سائر الكائنات الإنسانية . ولكني لا أود أن أخبري بأن أمي حظيت بهذا النوع من الصور المنقطة . والأخرى أني قد ألحمت على تنوع الشعر ، وهو تنوع بالغ الضخامة إلى الحد الذي تلوح معه كل الأنواع غير مشتركة في نوع هذا إيقاع النظم بدلا من إيقاع النثر ، وهذا لا يثيرك بالكثير من كل الشعر . يدعي أن الشعر لا ينبغي تعريفه باستخداماته ، فهو إذا احتفل بمناسبة عامة أو مهرجان ، أو زين طقسا دينيا ، أو سلجما ، كان ذلك أفضل . وهو قد يحدث ثورات في الحساسية من النوع الذي نحتاج إليه بين حين وآخر ، وقد يساعد على كسر أنماط الإدراك والتفكير التقليدية التي تشكل دائما ، ويحول الناس يرون العالم رؤية جديدة ، أو يرون جزءا جديدا منه ، وقد يجعلنا من حين لآخر أشد وعيا ببعض الأشياء بتلك للمشاعر الأصعب خورا ، التي لا اسم لها ، والتي تشكل الطبقة السفلية لوجودنا ، والتي قلما ننفذ إليها ، لأن حيواتنا هي في أغلب الأحيان بمثابة روحان دائم من أنفسنا ، وروحان من العالم المرئي والمحسوس . غير أن القول بهذا كله لا يعني أن يكون قولنا بما تعرفونه سلفا ، إذا كنتم قد شعرتم بالشعر ، وفكرتم في مشاعرهم . ولكي لا أخشى أن أكون ، طوال هذه المحاضرات ، قد تمليت فعلا الحدود التي يدلي قليل من المعرفة بالنفس على أنها حدى اللام . ولكن كان الأمر ، كما لاحظ جيمز تومسون ، هو أن « الشفاء لا تنفي إلا حين تعجز عن التخلي » ، فلربما كان الشعراء أيضا لا يتحللون إلا حين يمجزون عن التنفي . ولكي نراعي بأن أقف بحديثي النظري عن الشعر عند هذه النقطة ، فإن شيخ كولودج الحزين يرمي إلى من بين الظلال .

الوسائل مباشرة لتحقيق « فائدة » الشعر الاجتماعية هو المسرح . إن أي مسرحية لشكسبير تنطوي على مستويات متعددة من الدلالة ؛ فهناك لأبسط المشاهدين العفوية ؛ وهناك لمن هم أميل إلى التفكير الشخصية والصراع بين الشخصيات ؛ وهناك لمن هم أميل إلى الأدب الكلمات والصياغة ؛ وهناك لمن هم أرهف أذنا الإيقاع ، وهناك للنظارة الذين هم على قدر أعظم من الحساسية والفهم معنى يكشف عن ذاته تدريجيا . ولست أعتقد أن تصنيف النظارة واضح المعالم إلى هذا الحد ، وإنما الأخرى أن يقال إن حساسية كل مشاهد تتأثر بهذه العناصر كلها في آن واحد ، وإن كان ذلك مع اختلاف في درجات الوحي . والمشاهد لا يشعر بالضيق عند أي من هذه المستويات من وجود مالا يفهمه ، أو من وجود مالا يثير اهتمامه . وأستطيع أن أضغ معنى في صيغة أوضح قليلا بأن أورد مثلا بسيطا . لقد صممت ذات مرة ، ووضعت مسودة مشهدين من مسرحية شعرية . وكان هدي هو أن أخلق شخصية واحدة تكون حساسيتها وذكاؤها على مستوى أكثر النظارة حساسية وذكاء ، وتكون أحاديثها موجهة إليهم بقدر ما هي موجهة إلى سائر الشخصيات في المسرحية - أو بالأحرى تكون موجهة إلى هذا الجانب الأخير ، المفروض فيه أنه ماضي حرفي الشعر ، عاجز عن الرؤيا ، يعي أن الجمهور يسترق السمع إليه . وكان ينبغي أن يكون ثمة تفاهم بين هذا البطل وعدد صغير من النظارة ، على حين يشارك بقية النظارة سائر شخصيات المسرحية استجاباتها . وربما كان هذا كله متممدا أكثر مما ينبغي ، ولكن على المرء أن يجرب ما وسعه ذلك .

إن كل شاعر ، فيها إخال ، خليق بأن يرغب في أن يتمكن من الاعتقاد بأن له فائدة اجتماعية مباشرة من نوع ما . ولست أعني بهذا - كما أمل أن أكون قد أوضح - أنه يعمل به أن يتدخل في شؤون عالم اللاهوت أو الواظ أو عالم الاقتصاد أو عالم الاجتماع أو أي شخص آخر ، أو أنه يعمل به أن يفعل أي شيء غير كتابة الشعر ؛ الشعر الذي لا يعرف مصطلح شيء آخر . إنه خليق بأن يرغب في أن يكون ضربا من المسأل الشعبي ، وأن يتمكن من أن يهتر أفكاره الخاصة من وراء قناع مأسوي أو ملهوي . إنه خليق بأن يرغب في أن ينقل مباحث الشعر لا إلى جمهور أكبر فحسب ، بل إلى جماعات أكبر كذلك من الناس بصورة جماعية . والمسرح هو غير مكان لأداء هذا . ربما يكون هناك ، فيها مجال المرء ، بعض الإشباع في إثارة هذه المتعة الاجتماعية لتقدم تعريضا فوريا عن آلام تحويل الدم إلى حبر . أما والأمور على ما هي عليه ، ولما كان لابد لها من أن تظل كذلك على الدوام - أساسا - فإن الشعر ليس وظيفة حياة ، وإنما هو لعبة ؛ فما من شاعر أمين يستطيع أن يشعر بأنه واثق تمام الثقة من أن ما كتبه ذو قيمة بالية على الزمن ؛ لأنه ربما يكون قد بدد

- (١) من رسالة إلى لزي ستغن ، في ٨ يناير ١٨٩٦ .
- (٢) لست أورد هذه الأبيات بحسبانها من الشعر الجليد ، فهي مكتوبة على نحو غامض في الإجمال . والبيت الرابع بصفة خاصة غليظ ، والسلمون يتسم بتكرار هابط من الذروة . واستعمال فعل *pass by* في وصف سحابة المصير الإنسان ليس بالتمثيل الموفق . والشرط عند نهاية بيتين من أمراض الضعف ، كما أنه أرنولد المثيرة للغيظ في استخدام الكلمات بالخط المائل .
- (٣) قد يقال عن أعمال أرنولد الأقل مستوى ، كما قيل عن أعمال شاعر من المستوى ، إنه كان يحزم منظوماته فور سقوطها [من حل الشجرة] ، وإنما إذا كانت تحمي مفقاة وبهجلة ، ففي هذا الكفاية . ونحن - بطبيعة الحال ، لا نحكم على أرنولد الشاعر من مثل هذه التباينات ، ولكننا لا يمكن أن نكون ملومين إذا نحن كونا رأيا ليس بالعالى عن مقدوته على نقد ذاته ، فلم يكن ثمة ما يلزمه بأن يطبعها .
- (٤) « أرنولد وياتر » في « مقالات مختارة » .
- (٥) إن هذه التفرقة نفسها ، كتفرقة أرنولد ، موجودة - من الطائفة الفعلية ، وإن يكن بمزيد من الخلق والاستيلاء - في كتاب السيد هاوسيان ، « اسم الشعر وطبيعته » . وثمة تصنيف أحدث عهدا وأشد جلية هذا التأثير نفسه في كلمات السيد هربرت ويد السابق ذكرها .
- (٦) بينما كنت أعد هذا الكتاب للطبع ، علمت - بالأسف العظيم - أن الأب برتون قد توفي قبل الأوان . وإنما خسارة كبيرة أنه لم يمش حتى يتم كتابه من « تاريخ العاطفة الدينية في فرنسا » .
- (٧) إن الحقيقة الماثلة في أن جونسون كان يعمل إلى حد كبير حسب الطلب ، لا نعدو أن تشير إلى أن هذا الوحي التاريخي كان قد لما حقا .
- (٨) انظر كتابه « مشيوس من اللذهن » . وهناك بطبيعة الحال عبارة تقول فيها عن أحد الأشخاص : « إنه ليس منا » . ومن يستعمل أن تكون « ذا » فما بقوله السيد ريتشاردز مثله لعدم محدود واختار بصورة ...
- (٩) الطبعة الثانية ، ص ٢٩٠ .
- (١٠) تقدم هذه القطعة في سياق مناقشة طريقة ومهمة لفهم كونفوشيوس لـ « الإخلاص » وهو ما ينبغي أن يقرأ بعناية . وحل فكرة ، يجعل بنا أن نلاحظ أن السيد ريتشاردز يشترك في الاهتمام بالفلسفة الدينية مع السيد إزرا باوند والمحرم ليرنج بايت . وإن فحص هذا الاهتمام الشائع بين مفكرين ثلاثة مختلفين غاية الاختلاف على ما يظهر لخلق - لنا اعتقد - أن يكون مجزيا للجهود الذي يبذل فيه ، إذ يلوح أنه يشير - حل الأقل - إلى أنهم قد اقتلعت جذورهم من الموروث المسيحي . ولقد هؤلاء الرجال الثلاثة يلوح لي متشابها تشابها شائقا .
- (١١) وذلك ، بعض الشيء ، بروح « الدين دون كشف » ، الذي كان يؤمن به رجل أعظم من السيد جوليان هكسل ، هو إيمانويل كانت . ومن محاولة كانت (التي أثرت بعمق في اللاهوت الألمان الذي تلاه) انظر قطعة كاشفة في كتاب أ . أ . تيلور « عقيدة أخلاقي » ، ج ٢ ، الفصل الثامن .
- (١٢) كانت هناك أيضا بعض مقالات شائقة في « فانو ريبليك » (الجمهورية الجديدة) بقلم السيد إدmond ويلسون ، يخالف فيها (إذا كنت أتذكرها تذكرها صحيحا) السيد ميشيل جولد . وإن لأسف لأن لا أستطيع أن أذكر هذا المصدر بدقة . والقسم الأكبر من كتاب تروتسكي لا يشوق من لا يعرفون الكتاب الروس الحديثين : وتنتجه شكوك المرء إلى أن أغلب بيع تروتسكي إنما هو أوز .
- (١٣) إن الفكرة الرومانسية والشعرية بوضع قائمة بالكتب المحرمة تلوح لي صائبة تماما من حيث المبدأ ، فهي مسألة تتعلق بـ : (أ) صلاح وهالة القضية ، (ب) العقل الذي يطبقها .
- (١٤) وهو لا يلوح لي أنه يخطئ الحالة . فظنل إنه كان الدافع الأولى (حتى في مسرحية « حنليا ») . والتفسير الدقيق لذلك خليق بأن يحتاج إلى فراغ كبير ، لأننا لا نستطيع أن نقيم فقط بما كان يجري في عقل الشاعر ، بل أيضا بالحالة العامة للمجتمع .
- (١٥) إن غير تحليل لضعف شعر السيد بيتس أحرفه إنما يوجد في كتاب السيد ريتشاردز « العلم والشعر » . ولكن لا إجمال أن السيد ريتشاردز يتناول تماما أعمال السيد بيتس المتأخرة .
- (١٦) أود أن أورد تأكيداً جدياً الخاصة من كتاب السيد أ . أ . هاوسيان : « اسم الشعر وطبيعته » : « وموجز القول إلى إجمال أن إنتاج الشعر ، في مرحلته الأولى ، ليس عملية إيجابية بقدر ما هو عملية سلبية ولا إبداعية . ولو أن كنت ملتزما لا بتعريف الشعر وإنما بتسمية رتبة الأشياء التي يتنص إليها لسميته إفرانزا ، سواء كان إفرانزا طبيعيا كإفرانز شجر الشربين الزيت الزيتون ، أو إفرانزا مريها كإفرانز المحار للؤلؤة . وإلى لإجمال أن حالة الشخصية - وإن كنت لا أستطيع أن أعالج هذه المسألة بلباقة التي تعالجها بما للمحارة - هي من النوع الأخير ، لأن قلما كتبت شعرا دون أن أكون متوحكا صحيحا . وكانت هذه التجربة - برغم متعتها - مثيرة للاضطراب حموما ، ومستنفدة للقوى » . وإلى لأستعد رضاه مضاعفا من الحقيقة الماثلة في أني لم أقرأ مقالة السيد هاوسيان إلا بعد أن كتبت سطورى هذه ببعض الوقت .
- (١٧) يناقش السيد ريتشاردز هذه المسائل بطريقة الخاصة في الفصل الثامن والعشرين من كتابه « أصول النقد الأدبي » . وللتدليل على أن ثمة مناهج أخرى غير منهجه ، انظر مقالة باللغة التشويق عنوانها « الرمزية والنفس البدائية » بقلم أ . كيه وج . أ . بيدي في « مجلة الأدب المعاصر » (أبريل - يونيو ١٩٣٢) . والكتاب أن اللذان قاما بعمل ميدالي في مدحشعر يطبقان نظريات ليفي بريل ، فعندهما أن العقلية قبل المنطقية باقية في الإنسان المتمدن ولكنها لا تتبدى إلا للشاعر أو من خلاله .
- (١٨) من موضوع التعليم ، هناك بعض الملاحظات المفيدة في كتاب لورانس « فانتازيا اللاشعور » .

عبدالله

الأدب المقابل وبداية الأدب المقارن في الدراسات العربية الحديثة الشيخ نجيب الحداد ومقابلة بين: الشعر العربي والشعر الإفرنجي

تمليق وتقديم: مدحت الجيار

والدكتور «حسام الخطيب» يؤكد ذلك - أيضاً - في مقدمته (لوثائق مجلة الرسالة تثبت ريادة خليل هنداي) (١) ، «فلك أن موضوع المقارنات والمقابلات لم يكن جديداً بل هو قديم قدم عصر النهضة» بدأ مع رفاعة الطهطاوي والشديق ونجيب الحداد وتبلور في مطلع القرن العشرين على يد روجي الحالدي ، وسليمان البستاني (٢) كذلك يؤكد هذا الزعم - أيضاً - أن مصطلح الأدب المقارن - لما ذكره الدكتور حسام الخطيب - «ما زال حتى اليوم موضع جدال» (٣) .

وقد وجد الدكتور حسام الخطيب نفسه مضطراً للاعتراف بأن ما قدمه روجي الحالدي في كتابه الكبير «تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب» وليكتور هوكون هو دراسات تطبيقية في الأدب العربي المقارن .

وهذا - بالطبع - بعيد الكوة من جديد ، لأن كتاب روجي الحالدي نشر في عام ١٩٠٤ ، ومقالات خليل هنداي نشرت في عام ١٩٣٦ ، ومع ذلك فإنه يضح ما لم يهتفه صاحبه هنا تحت اسم الأدب المقارن التطبيقي ، ويرفض ما عداه .

ولهذا نعرض هنا لمقالة مطولة كتبها «الشيخ نجيب الحداد» بعنوان «مقابلة بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي» (٤) ، كتبت في نهايات القرن التاسع عشر ، قبل نشر كتاب روجي الحالدي بسنوات ، وبالطبع قبل مقالات هنداي وأبي السعد ، وهي تتوازي مع صيغة الحالدي في كتابه آف الذكر . فلماذا لا نعد عنوان المقابلة بين الشعرين العربي والإفرنجي بداية الأدب المقارن ؟ (التطبيقي كما يشير الدكتور الخطيب) ، ومن ثم تكون كل الدراسات الموازية لخال نجيب الحداد ، من صميم علم الأدب المقارن ، ويكون فضل السبق «لخليل هنداي» أنه أول من أعلن

(١)

«المقارنة» بمعنى «مقابلة» طرفين أحدهما بالآخر ، ولهذا كان استخدام مصطلح الأدب المقارن متأخراً عن استخدام مصطلحات نقدية أخرى تعني الدلالة نفسها ، لأن الإجراءات النقدية والبحثية التي يمارسها صاحبها ، هي نفسها التي يستخدمها صاحب المصطلح اللاحق . فإذا كان الأستاذ «خليل هنداي» قد سبق الأستاذ «فخرى أبو السعود» في استخدام مصطلح «الأدب المقارن» عنواناً لدراسته عن اشتغال العرب بالأدب المقارن ، أو ما يدعوه الفرنجة «*literature comparee*» ، فإن الأستاذ خليل هنداي قد أشار في صدر عنوانه إلى ما قام به فيلسوف العرب «أبو الوليد بن رشد» في كتابه «تلخيص كتاب أرسطو في الشعر» من إجراءات «المقارنة» ، لبل أن يستقر مصطلح «الأدب المقارن» .

وهذا ما حدث مع الشيخ نجيب الحداد قبل أن تنشر مجلة «الرسالة» هذا المصطلح في عام (١٩٣٦) ، فقد نشر في آخريات القرن (ت ١٨٩٩) مقالاً يحمل هذا العنوان الكبير «مقابلة بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي» ، مستخدماً مصطلح (المقابلة) بمعنى (المقارنة) ، حيث نجد المقابلة تتعلّق بشعرين يلف أحدهما في مقابل الآخر ، لبيان التمايز والتشابه بينهما ، والوصول إلى خصائص كل منهما . ومعنى ذلك أن مصطلح «المقابلة» ، وهو يتوازي مع «المقارنة» ، يعد محاولة تسبق محاولات أصحاب مصطلح : المقارن . واعتقد أنه لولا اعتماد هؤلاء الكتاب مصطلحاتهم النقدية من الدراسات الأوروبية الحديثة ، (المعاصرة لهم) لكان من الواضح أن يستمر مصطلح المقابلة ، ليأخذ مكان مصطلح المقارنة الغربي ، في حين يستخدم تراننا العربي النقدي مصطلح المقارنة بمعنى الموازنة والمقابلة أيضاً ، خاصة في كتابات النقاد العرب التي مهتم بالموازنة بين الشعراء للمفاضلة بينهم (٥) .

اليونانية . . وأفردت باباً للملاحم أو منظومات الشعر القصصى عما مماثل الإلياذة ، فأشرت إلى ضروب الشعر عند الإفرنج ، وقابلت بين ملاحم الأحاجم والملاحم العربية من الشعر الجمال وبهجرة أشعار العرب . ثم يقول « وفيلت المقدمة بخاتمة في الشعر واللغة ، عارضت فيها بين العربية واليونانية ، وبحثت في اتساع العربية وثروتها »^(١) .

ومن الخير - حقاً - أن يستخدم سليمان البستاني مصطلحات « المقارنة » و « المقابلة » و « المعارضة » بمعنى واحد ، ليشعرنا بأن المقارنة تظهر بالمقابلة والمعارضة بين الأديين المختلفين .

وهذا يؤكد أن « نجيب الحداد » كان يستخدم المقابلة مثلاً كان يستخدمها معاصروه ، بمعنى المقارنة والمعارضة . ويؤكد ذلك أن مادة لسان العرب^(٢) (قبل - قَرَنَ) تستخدمان بدلالة واحدة ، تعنى مطلع الشيء . واسم الفاعل من قبل (قابل - قابلة) تفشى سر هذه المادة ، بمعنى الوقوف أمام الشيء ، واستقباله ، ومن ثم يأتي المصدر (مقابلة) إماماً لهذه الدائرة الدلالية . وكذلك الأمر في مادة (قرن) وتقلبها ، حيث تدل على اقتران الشيء بالآخر ، واتصالها من ناحية أخرى ، كما تدل على المصاحبة والمضنية في (قرين) ، بل إن (قبل) و (قرن) تدلان في لسان العرب على أول نبت الأرض ، وعلى ما يعطل من أول المطر .

ومن ثم كانت عودة هؤلاء الرواد إلى معالجم اللغة واردة ، وكانت إقدامهم منها واضحة في الاستخدام التوازي لمادة قبل (مقابلة) وقرن (مقارنة) بخاصة ، وإضافة مادة (عارض) (معارضة) بعامة ، مثلاً استخدمها سليمان البستاني في مقدمته آنفة الذكر ، وكما استخدمها « نجيب الحداد » في مقالته المطولة . فالبستاني (يقارن) بين الإلياذة والشعر العربي ، و (يقابل) بين لغة قريش ولغة الإلياذة ، و (يقابل) بين ملاحم الأحاجم والملاحم العربية ، و (يعارض) بين لغة للعرب ولغة اليونان . وهي نوازيات لغوية واضحة ، لا تحتاج إلى اجتهاد في التأويل ، وهي تفصح عن قصد أحد معاصري البستى ، وهو نجيب الحداد ، في استخدام مصطلح (مقابلة) ، وأحياناً وقاصداً ، بمعنى (مقارنة) ، وهو الصنيع نفسه الذي صنعه البستاني معاصره ، وما صنعه قبل ذلك بعدة قرون ابن رشد مع أرسطو في فن الشعر ، إذ ليس من المصادفة أن يكون الشعر وحده هو موضوع هذه الاجتهادات المقارنة ، المقابلة ! إذ نلمح تلامساً مستمراً من شروح أرسطو إلى مقالات ودراسات هؤلاء الرواد ، حول فن العربية الأول .

ولهذا كان خليل هندواي حيناً كتب بعد عن . (اشتغال العرب بالأدب المقارن) عنوانه الفرعى المسبوق بحرف (أو) ليعين التوازي المستمر بين ما فعله العرب القدماء وما يفعله المحدثون ؛ ولهذا جاء بالاصطلاح الفرنسى « littérature comparée » دون ترجمة نهائية للمصطلح ، حل نمرة يشير إلى إحساس « هندواي » بأن لغة تجاه العرب والغرب ، ليحقق هدفه ، وليفتح « لنا زاوية جديدة في عبارة الأدب ، ونكمل الخطوة الأولى

المصطلح الغربى للغة العربية ، أى إتباع المحاولات العربية - التى يمكن أن تنمو ذاتياً لتعلم عربى قد يسمى علم الأدب المقابل - للمصطلح الحديث وما تبعه من منبج وإجراءات .

ويصبح الآن على الدكتور الخطيب أن يعيد النظر في قبول المصطلح الغربى أو نفيه من دراساتنا العربية ، حتى نعود لتأصيل أصولنا وهى محتفظة بخصوصياتها ؛ إذ في اعتقادي أنه لولا هذا المصطلح لاستمر مصطلح المقابلة ، لاسيما أنه يعنى المقارنة ، كما يعنى وضع شيئين أحدهما في مواجهة الآخر .

ولن يتهمى الدكتور الخطيب بسبب ذلك ؛ لأن لفظة الذى نورد - بعد قليل - هو الشيخ شامى مثل روحى الخالدى ، وخليل هندواي ، وحسام الخطيب ؛ ويكون الجهد المبذول - هنا - من أجل بيان وجود العلم بمبجه وإجراءاته ، دون أن يسمى بمصطلح محدد ، وهذا ما تم في الدراسات المقارنة في أوروبا ، وفي فرنسا رائدة هذا العلم بخاصة ؛ فقد حشد « فان تهجم » أسس هذا العلم بعد استقراء مادته الفرنسية على الأكل . ولهذا كانت الثلاثينيات هى سنوات المقارنة لدى الناطقين بالفرنسية والناطقين عنها .

ومقال الشيخ نجيب الحداد يخرج من المشكاة الفرنسية نفسها ؛ إذ يدخل إلى حرم العلم قبل أن يولد ، بسبب إتقانه للفرنسية والعربية ، وإلمامه بتأثير كليهما ، وما يميز إحداهما عن الأخرى . و « هذا هو الأدب بالمقارنة » كما أسماه خليل هندواي ، حين عرفه بأنه « يعمل على درس مميزات أدب كل أمة بمقارنتها مع مميزات غيرها من الأمم . وهو أدب - كما قلت - حديث الخلق ، شجع على نشره شيوخ رسالة الأدب الإنسان^(٣) . وهذا ما حققه نجيب الحداد في مقاله ، دون الخوض في مسألة التأثير والتأثر التى تقوم عليها فكرة المقارنة لمعرفة أصول الإبداع بين قوميات القارة الأوروبية على وجه التحديد .

(٢)

وقد صرح « خليل هندواي » بأن ما فعله « ابن رشد » بكتاب الشعر لأرسطو يعد من « الأدب بالمقارنة » ؛ ذلك بأن « ابن رشد » قد استطاع أن يدرس قواعد شعرهم ، ويفيد من تلك القواعد ، ويعمل على تطبيقها في أدب أمته . وعمله هذا هو ما نريد منه « الأدب بالمقارنة » . وهذه المقارنة برغم نقصها الفنى جاءت مقارنة حسنة في بابها ، مبتدعة وقتها^(٤) . ونشير هنا إلى أن صاحب الاستخدام العربى الأول للمقارنة ، قد أطلق مصطلحه على صنيع ابن رشد ؛ ويلاه عليه ، ألا يحق لنا أن نطلقه على ما فعله « نجيب الحداد » في « المقابلة بين الشعر العربى والشعر الإفرنجى » ، وأن نطلقه كذلك على ما فعله « سليمان البستاني » معرب « إلياذة هوميروس »^(٥) (١٨٩٧) نظماً - لا شعراً ؟ - في مقدمته المطولة عن « هوميروس » وشعره وآداب العرب واليونان ؛ إذ يقول في ديباجة الكتاب « وانتقلت إلى المقارنة بين الإلياذة والشعر العربى . . / . . وقابلت بين لغة قريش المخزية ولغة الإلياذة

التي خطاها الأوائل ولم يكملوها»^(١١)، أي دون أن يسموها الأدب المقارن .

وفي نهاية هذه الوحدة ، نلمح إلى أن تاريخ كتابة مقالة نجيب الحداد يسبق علم (١٨٩٩) بعدة سنوات . وقد كتبها الحداد في فترة شبابه ، فقد مات عن عمر يناهز الحادية والثلاثين عاماً ، بعد أن ترجم مجموعة من المؤلفات الفرنسية في الرواية والمسرح ، وبعد أن كتب مجموعة كبيرة من المقالات في أغراض حياته ، كان منها هذا المقال .

(٣)

كلف الشيخ نجيب الحداد من قبل أحد أصدقائه أن يكتب مقالة عن المقابلة (المقارنة) بين الشعرين العربي والغربي . وللملك بدأ مقالته بتعريف الشعر تعريفاً سهياً يشمل كل جوانبه ، الخاصة بنقل الحس والفكر والحقائق إلى خيال قارئه على خلق حقيقة مجازية تستجلب حكمة الشاعر ومشاعره وتقليبه ، وقدراته على التنظيم والتوقيع .

ولقد وضح تأثير الشعر العربي والإنجليزي في تعريف الشيخ نجيب الحداد ، فقد جمع كل ما قاله الفيلسوفون والرومانسيون في آن واحد ، مضيفاً إليه معرفته الواسعة بتاريخ الأدب الفرنسي (واللاتيني واليوناني مترجماً إلى الفرنسية) . وهو ما جعله يقر بأن الشعر أصيل في كل لغات البشر ، وفي كل المجتمعات ، ولدى كل الجماعات .

ولكنه قبل أن يدخل إلى مسألة إجراء المقابلة ، يضع شروطاً لإجرائها ، تكشف عن استيعابه لعلم الأدب المقارن قبل منعطف القرن العشرين . وقد نتج هذا الاستيعاب من اطلاع الحداد على الأدب الفرنسي وتاريخه وعلموه ، إذ نجد الشروط التي حددتها لا تختلف عما حددته «لأن تهجم» مثلاً - فيما بعد - في كتابه الشهير عن الأدب المقارن . فموضوع المقال هو بيان الفرق بين شعرنا والشعر الغربي في المعاني والأشكال ، وفي أنماط الناظمين وطرائق البيان وقواعد النظم .

لهذا يلزم نجيب الحداد في أن شرط إجراء المقابلة (المقارنة) أن يكون القائم بها على علم بلغة كل شاعر في أصولها المختلفة ، ويمتدته في سياق أدبه الأصلي ، وأن يكون ملماً بجميع اللغات التي يكتب عنها ، وذلك لعلهم أن نقل الشعر إلى لغة أخرى يفسده ، وأن نقله إلى النثر يفقده كذلك خاصيته الشعرية . ويكون المقارن هنا ضحية منهجه ، إذا لم يفر كل لغة على أساليبها وطرقها ومعجمها ، خصوصاً إذا كان النقل من لغة أوروبية إلى لغة من أسرة شرقية سامية على سبيل المثال .

وبذلك يحافظ نجيب الحداد على شروط قيام علم الأدب المقارن ، فهو يقر بالنسبة للشعر بضرورة الإلمام باللغتين ، وتاريخيهما ، ومعجميهما ، ويستنكر نقل الشعر من لغة إلى أخرى ،

أو من شعر إلى نثر . وهذا ما دعاه إلى اختيار اللغة الفرنسية ، بوصفها لغة مغايرة للعربية ، وإلى أن يقارن بين المعاني وحدها ، لأنه يرجع إلى الشعر الفرنسي أي الأوروبي في صورته المترجمة . ولكنه لم يتعرض لمسألة التأثير والتأثر ، وهي موضوع رئيسي في علم الأدب المقارن ، على نحو ما حددتها فإن تهجم (المرسل ، الأخذ ، الناقل أو الوسيط) بين الأدبين . « وأول شيء ينبغي أن يتسلح به هو الإلمام بعدة لغات .. أن يكون قادراً على أن يقرأ بسهولة نصوص / الأدب التي يريد أن يعرف صلات بعضها ببعض » ، وهو ما حددته نجيب الحداد منذ بداية المقال ، في الفرنسية التي يجيدها وفي العربية التي يريد أن يفتقها بلفت نظرهما إلى الشعر الإنجليزي ، لأن قدرات المقارن محدودة ، إذ « لا يستطيع إنسان بمفرده أن يدعي القدرة على / ارتداد مناطق هذا الميدان الواسع كالة ، لذلك لابد من أن يلتزم المرء حدوداً معينة ، وأن يفرض على نفسه اختصاصاً معيناً » . وهذا ما التزم به نجيب الحداد منذ البداية ، وذلك في قوله :

« إذ ينبغي للكاتب أن يعلم لغة كل شاعر من هؤلاء الشعراء ، ويعرف منزلته الشعرية في أهل لسانه ، ويكون قادراً على الحكم في شعرهم ، وبيان الفرق بينه وبين الشعر عندنا ، مما يستلزم علماً كبيراً ، وغيرة واسعة بجميع هذه اللغات . ولكنني لست في شيء من ذلك ، ولا أنا في هذا البحث من حيث الفصاحة اللفظية والتركيب اللغوية ، بل أنا أقترح للكلام فيه من حيث المعاني الشعرية التي وقفت عليها ، منقولة إلى اللغة الفرنسية عن جميع هذه اللغات ، وأقابل بينها وبين الشعر العربي من هذا الجانب المعنوي فقط ، أي من حيث إبراز المعاني العقلية التي تدل على مقدرة الشاعر ومنزلة من النبل والحكمة ، مع بيان شيء من قواعد الشعر في لغة الفرنسيين التي عنها أنقل .. ، وما أنكر أن نقل الشعر إلى النثر ، وتصوير المعاني الشعرية في قوالب نثرية ، ولا سيما إذا كانت تلك القوالب من غير اللغة التي وضعت فيها ، مما يخط من قدر النظم ، ويترتب به من رتبة البلاغة التي يمتاز بها في لسانه الأصلي »^(١٢) .

وهنا يشير نجيب الحداد إلى الخلاف الكبير بين العربية واللغات الشرقية والسامية (وهي جد مختلفة) ، واللاتينية (وما تفرع عنها من لغات) :

« إذ لغاتهم أضيق من لغتنا كثيراً ، ولها تختلف أنواع التعبير عندهم بالنسبة إلى اختلافها واستغاضتها عندنا ، بحيث إنهم لا يجدون لإبراز المعنى صيغة أو صيغتين إلا وجدنا له نحن عشر صيغ أو أكثر ، نضن بها في إبرازها . وتختلف درجة الشاعرية عندنا باختلاف الإبداع والتصوير فيها ، وهي الميزة التي امتازت بها لغتنا العربية عن غيرها من سائر اللغات »^(١٣) .

وهي عبارة تكشف عن تلك الخبرة اللغوية التي اشترطها «لأن تهجم» في المقارن ، وهي الخبرة التي اكتسبها نجيب الحداد من الترجمة من الفرنسية إلى العربية ، في مختلف الأنواع الأدبية .

وكان لابد أن تجري المقارنة على محاور متعددة ، منها تاريخ الفن في كل لغة على حدة ، ومنها المقارنة التفصيلية بين اللفظي والمعنوي في الشعر في اللغتين . ويشتمل الشعر هنا على القصيدة ، والمسرحية ، والحرافة .

واستهدف الشيخ نجيب الحداد من هذه المقارنة أن يصل إلى إعلاء شأن الشعر العربي على غيره ، وإلى تأكيد خصوصية العربية وتميزها في هذا الشأن ، فقد وصل من تحليله إلى أنهم (الإفرنج) « قوم امتازوا هنا بشيء » ، وامتزنا عنهم بأشياء ، وأتينا قد جمعنا من شعرهم أحسنه ، ولم يجمعوا من شعرنا كذلك . وهي ولا شك مزجة اللغة العربية التي انحصت بها لم تخصص به لغة سواها ، من غزارة

مواد اللفظ ، ووفرة ضروب التعبير ، واتساع مذاهب البيان ، حتى لقد سهاها الإفرنج أنفسهم « أتم لغة في العالم » (١٤) . وقد انتهى الشيخ نجيب إلى هذه الخلاصة ، وجعلها نتيجة للتحليل والمقارنة ، ولم يصادر عليها من البداية ، على الرغم من أنها كانت هدف كتابة هذا المقال .

وبعد

لقد سبق مقال نجيب الحداد الكتابات الخاصة بمقارنة الآداب . وربما كانت متابعة المقال أفضل من الحديث عنه ، فهو حوار بين الوثائق النقدية العربية الحديثة ، تحتاج منا باستمرار أن نعود النظر إليها ، وربما وقعنا فيها على ما لم نبصر به من قبل .

الهوامش

- (٧) نفسه ، ص ٢٦٧ . والحديث لحليل هندلوي .
- (٨) سليمان البستاني ، إلهاة هوميروس ، ج ١ ، دار المعرفة بيروت . وانظر مجلة المقتطف ، عدد مارس (١٨٩٧) ص ١٧٥ .
- (٩) نفسه ، ص ٥ ، ٦ .
- (١٠) ابن منظور ، لسان العرب ، ج ٥ ، مادة قبل ، قرن ، دار المعارف ، القاهرة ، بدون .
- (١١) حسام الخطيب ، السابق ، والكلام لحليل هندلوي ، ص ٢٦٧ .
- (١٢) مصطفى لطفي المنفلوطي ، مختارات المنفلوطي ، مقال نجيب الحداد ، ص ١٢٧ ، ص ١٢٨ .
- (١٣) نفسه ص ١٣٠ ، ص ١٣١ .
- (١٤) نفسه ص ١٤٦ .

- (١) انظر على سبيل المثال :
لنوازنة بين الطائفتين ، للأمدى .
الوساطة بين المتنبي وخصومه ، للقاضي الجرجاني ، وغيرها .
- (٢) حسام الخطيب ، الأدب العربي المقارن ، المجلد الأول ، والنص الأول ، توثيق وتعليق ، مجلة فصول ، العدد رقم (٣٠) .
- (٣) السابق ، ص ٢٦١ .
- (٤) نفسه ، ص ٢٦١ .
- (٥) ننقل نصها هنا من مختارات المنفلوطي ، الطبعة الأميرية ، ١٩٣٧ . مع ملاحظة أن إهداء الطبعة الأولى ، ١٩١٢ ، وأن نجيب الحداد قد تولى (١٨٩٩) .
- (٦) حسام الخطيب ، السابق ، ص ٢٦٦ . والحديث لحليل هندلوي .

الزلزال . بل هو الحكيم بعدما الحكيم فيزيها بما يليق بها من عاين .
القط . ويعوز أن يبين أجزائها موزانة تجيب ورودها على الأذن
وتعرب حالها من المنقط . والجل زاده الذين ذهب أن تحفظ ذكراه
فقيه صوزة مائة يراه من لم يكن قد رآه . ومن نظر في تاريخ
الشعوب وسيرة الأمم لم يجد شيئا ولا أمة بلغت غاية من المدنية
أو تأخرت درجات في المدنية . إلا كان الشعر منها نصيب وللشعر
بين أفرادها سجية . يدل ذلك على أن الإنسان شاعر كما هو ناطق
بالطبع . وأن الطبيعة تفتق التوازن والاتظام في عناصرها وسائر
كائناتها وأجزائها . ولما حسب الشعر ضرورة يبقى والشعر ضرورة لا بد
من اتظام تفاريد ما طرب ومن وزن ألحانها سرور هو ضرورة
الشعر في النفس وطيب أروائه على الأذن وخفة تعليلها على الحواس
والتفند لو لا توازن جبراته وتساويه إضاحه إلا صوت على لادق
له ولا تأثير فيه

ولقد أولعت بهذا الفن منذ الصبا وصرفت له من أوقات الفراغ
برهة طويلة فزادت فيها دواوين العرب ونظم الجيدين من شعرائهم
ثم فزات كثيرا من شعر الفرنسيين وشعر غيرهم منقولا إلى لغتهم
كشعر اليونان والرومان واللاتين والفرنسيين والاطليان وكلهم من
شعره الدنيا المدودين الذين لم ترجم أحوالهم إلى اللغة الفرنسية

مقابلة

(بين الشعر العربي والشعر الأفريقي)

الشيخ نجيب الممداد ،^{١١١}

الشعر هو الفن الذي ينقل الفكر من عالم الحس إلى عالم الخيال
والكلام الذي يهتز أرق شمس الطرب على أبداع مثال . والحقيقة
التي تلبس أحيانا أبواب المجاز . والمضى الكبير الذي يهزه الأفكار
في أحسن قوالب الإيجاز . وأتقى وجدانات النفس تجعل للره
فيحسها سهلة وهي مشق الإبداع والإعجاز . بل هو الآلة التي
تخرج من قلب الشكلا . والنبقة التي يترشح لترديد الطرب
النوران والشكوى التي تخفف لوحة الشاكي وأنس بها الحجب

(١) ، الشيخ نجيب الممداد

كاتب من أحسن كتاب هذا العصر وشاعر من أرق شعرائه ومرتجم
من أوفر الترجمين على الترجمة السهلة القصيدة السائقة ولقد سر على وقائه
بفتح سين ولم أر بين السورين ولا المصروفين من سلك مسلكه في ترجمة
الروايات الإفريقية ولو لم يكن له من الآثار إلا رواية (عصن البان)
ورواية (الفرسان الثلاثة) لكفاه .

الجانب المنوي قسط أى من حيث إبراز المعاني الغريبة التي تدل على مقدرة الشاعر وميزته من البذل والحكمة مع بيان شيء من قواعد الشعر في لغة الفرنسي التي عنها اقتل كلما رأيت من شعر الجميع مثلاً فيها بنام معانيه، وما أنكر أن قل الشعر الالشر وهو مر المعاني الشعرية في فوالب نثرية ولا سيما إذا كانت تلك الفوالب من غير اللغة التي وضعت فيها مما يحيط قدر النظم وينزل به عززينة البلاغة التي كان يجاز بها في لسانه الأصيل، ولكن الشعر الافرغحي قد يكون واحداً تحرياً من هذا القليل إذ أكثر اصطلاحاتهم الكلامية وضروب تنابيرهم اللغوية فلما تنفارت في درجات البيان ووجوه الإيحاء والتعبير لا كما ترجع إلى أصل واحد وهو اللغة اللاتينية التي هي أم لغاتهم جميعاً وهذا يقتضي أكثر ألفاظهم ومسمياتهم وطرق الإقناع وعدم بحيث أنك لو نقلت كتاباً من اللطانية مثلاً إلى الفرنسية لم تكنك تحتاج في نقله إلى الزيادة على ترجمة الالفاظ بأعيانها وموافقتها دون تغيير يذكر في أسلوب العبارة أو تنسيق مفرداتها على الوجه النحوي إذ النحوي في كلتا اللتين متطابق لا يكاد يختلف إلا في الظاهر وضروب البلاغة الإثباتية متطابقة لا يكاد يختلف فيها النحوي عن النحوي إلا اختلافاً يسيراً في مواضع لا تذكر ويختلف ذلك اللغة العربية وغيرها من اللغات الشرقية فإن النقل (١) - عذرت

إلى الشعر تأريخاً وتاريخاً تأليفها مثل هو مبرورس وفرجيل وتاسو ورواقي وكثير وشيلر وأمثالهم من آباء الشعر الافرغحي الذين فسر بهم الأمثال ويستشهد بأثرهم في كل مقال. وقد سألني من لا تسفي عائلته أن أستبين بانوصلت إليه من قراءة الشعر العربي والافرغحي على وضع مقالة أئين فيها المقابلة بينهما وأتكلم عن الفرق بينهما وبين أهل العرب في صفات الشعر وأنواع إبراده وأذواق تأليفه وطرائق البيان في ما تحفه وإبراز المقاصد منه إلى ما يتصل بذلك من قواعد نقله اللغوية والمنوية عند كل من الفريقين. وهو ولا شك مطلب عسير ونية (١) بعيدة تحقق دون غايتها سوايق الأقسام. ونحس دورن إدراكها بصائر الأوهام. إذ ينبغي للكاتب أن يعلم لغة كل شاعر من هؤلاء الشعراء ويعرف منزل الشعرية في أهل لسانه ويكون قادراً على الحكم في شعرهم وبيان الفرق بينه وبين الشعر عندنا مما يستلزم علماً كبيراً وخبرة واسعة بجميع هذه اللغات، ولكنني لست في شيء من ذلك ولا أنا في هذا البحث من حيث النصاحة اللغوية والنراكيب القوية بل أنا أنعرض للكلام فيه من حيث المعاني الشعرية التي وهت عليها مقولة إلى اللغة الفرنسية عن جميع هذه اللغات وأقبل بينها وبين الشعر العربي من هذا

(١) البية: الوجه الذي يتوجه للمؤلف

لننا العربية عن غيرها من سائر اللغات

ولا بأس قبل الدخول في هذه المقابلة التفصيلية بين أشتارنا وأشتارهم أن نورد للمطالع نبذة إجمالية عن أصل الشعر عندنا وعندهم ودرجات ارتقائه في سلم الكمال من حيث نشأته إلى هذا العهد وما تطلب عليه من أحوال المادى وثورتها بتقلب الأيام على أحواله من الثوب إذ هو سر آفة الاخلاق وتاريخ ما كانت عليه الأمم في مرافق هتمها وحمازتها إلى الآن. وأبدا من ذلك بما يقوله الإفرنج عن أصل الشعر عندهم وكيفية تدرجه ووصوله إليهم على سلة أول حلقها به الشعر في العالم منذ عهد آبائنا الأولين وآخرها ما صار إليه على عهد شمراتهم في هذا العصر مثلا عن فكتور ميكو أكبر شمره الفرنسي وأشهدهم في هذا الفن قال :

لئن المنة الاجتماعية التي تسم الأرض اليوم لم تكن هي نفسها التي كانت تسمها من قبل بل إن المجتمع الإنسان قد نشأ ودرج وشب كما ينشأ الواحد من أولاده فكان صيّا ثم صار رجلا ثم نحا الآن نشبه شيخوخة الكبرى . ولقد كان قبل الآن الذي يسمى الملمصرون عهد الحرافات أو أن أقدم منه يسمى السلف المهم الملتقى وأوله أن يسمى عهد الأولين وبه تحصل عندنا ثلاثة عهود للمجتمع البشري من عود نشأته إلى هذا العصر . ولما كان كل مجتمع له شمر

عها مثل النمل إليها يستلزم تبدل العباره كلها بجميع وضعها تحريا وتقدیم كثير من ألفاظها أو تأخيرها وربما أذى الأمر بالتأخر إلى تغيير الأصل بجملة إلى معنى يقابره لعدم اتفاق المادى بين اللتين وتبان أذواق أهلها في وجوده التغيير وأساليب المجاز وطرق الاستعارات يرجع إلى ما لوف كل من الفريقين في حال الحضارة وبيئة الاجتماع ولذلك كان أكثر الأشتار الأفريقية المنقولة إلى اللغة الفرنسية لا يفقد من جمال معانيه الشعرية شيئا سوى ما كان عليه من طلاوة النظم ورويق الساليب الشعرى وكان من وقف على تلك الأشتار منقولة إلى هذه اللغة كأنه وقف عليها في لغتها من حيث ذه المادى وابتكارها ودرجة تألفها في مقام الشعرية وذلك لما قصناه من اختلاق أكثر هذه الألفاظ في أصولها وقرب النشأة بينها في بيان المواقف والوجدانات ولا سيما أن أصحابها في نظمهم إنما يتولون على ذه المسانى وحاشا التفكير أكثر عما يستمدون على رشاها اللفظ وزخرف الأساليب إذ لغاتهم أمتيت من لغتنا كبيرا وقطبا تختلف أنواع التعبير عندم بالنسبة إلى اختلافها واختصاصها عندنا بحيث أنهم لا يجدون لإبراز المعنى صيغة أو صيغة إلا وجدناه له نحن عشرين صيغ أو أكثر تختلف بها في إبرازها وتختلف درجة الشعرية عندنا باختلاف الإجابة والتعبير فيها وهي المزية التي امتازت بها

- ١١٢ -

والف كل هذا المجموع على قُليب واحد جعله مركز عمرانه فتشأت من ذلك الإمارات والدول وقام المجتمع المدني مقام القبايل الراحة واختط العمر الرابع مكان الملة الصغيرة وشيد القصر الرفيع مكان القيمة الضرورية وفي البكل العظيم في موضع خيمة الاجتماع وفي أولئك الرزوس دعة ولكنهم صاروا دعة شوب بدل القطمان واستبدلوا عصا الراعي بالعرجان . ثم ضاقت الأرض بسكانها وشعبها فقدم بعضهم بعضاً فكانت من ذلك الحروب والنارات وكان القصر مرآة لكل تلك الأبحر تتمكن عنه وتلوح صورها فيه فاقبل بها من حد بيان الأفكار إلى حد وصف الطرادات وتصورها فانتظم في سلكه تاريخ المعصور والشعوب والدول وتدوين المواقع والحروب والحكايات وخرجت من كل ذلك هو مبرور من الشاعر البرفاني المشهور وفي قصائده وحدها صورة تلك العصر كلها ويان وقائهما وحوادثها وتوصف مشاهيرها وأبطالها وألمها طبعاً لما كان عليه القصر في ذلك الحين من الجمع بين الدين والدنيا وحقيقة التاريخ وأرواح الحرافات

ثم دخل السالم بعد ذلك في حال جديدة هي العصرانية التي درجت من عهد الشرق فكان العرب مجتمع أوارها وهدمت باني تلك الحرافات القديمة ووضعت أساس المدنية الصحيحة على آثارها

- ١١٣ -

بخصوصه يتلوه عن سواه قد رأينا أن بين هما ما كان من المزية الشعرية لكل عهد من هذه العهود الثلاثة التي هي أطوار الحياة الاجتماعية من بدء نشوبها وهي عهد الأولين وعهد الحرافات والمهد الحاضر وهو يشمل ما كان من العصر الوسطى إلى الآن

فلقد خلق الإنسان جديداً في العهد الأول وخلق القصر معه بالطبع إذ هو مفلور عليه فكانت أشعاره الإثابيد والأغاني الروحية طبعاً لما كان يرى حوله من عجائب الله وآياته ثم قد كان قريب العهد بصنع الله فكان شمسه الصلاة والابتال وكان أسود النظم عنده ثلاثة أوتار لا يرت عليه سواها وهي الخالق والخلقة والنفس . ثم إن الأرض كانت قفراً خالياً يقسم سكانها إلى أسر لا إلى قبائل ويسمى حكامها آباء لأملاك وكان الجيش فيها على دعة وسعة ليس فيه اجتنار أرض مخصوصة ولا شريعة ولا نزاع بل هو صيته رعاة وحمل هي مهد كل حضارة ومدنية ولكنها لم تكن في شيء منها على الإطلاق وكان فكر المرء فيها كحياته أئبه بسجدة سارية بتغير أشكالها وتختلف بجاربها باختلاف ما يهب عليها من الرياح وهذا هو الإنسان الأول بل الشاعر الأول ويدعي عهده عهد الخليفة أو عهد الأولين ثم تدرج السالم في مراقي فطرته السكالية فاتسع فطاق العمران وامتدت حدود الاجتماع فصارت الأسرة قبة والقبيلة أمة وشيا

رقة المحاضرة وآداب إجتماعها وأما مسوئ ذلك من نسق نظمه وديباچة ما يبرز طرائق إختلافه ويلاحظنا المقصد منه فإنه لم يكذب بتغيير فشيء منها إلا ما دعت إليه حالات المحاضرة في بعض مصطلحاتها واستحدثت عاداتها بل لم لا يزالون على المجرى المبررى القديم في وصف الديار والبكاء على الأطلال والتشتيب بالحبوب وتهديم النزل والقييب يتأبى ما يقصدونه من الإغراض ونظم الحكيم والأخلاق في أشد ما يمرض لهم من صنوف الكلام وربما خرجوا عن ذلك إلى ما لا حدته عند علم الحالة المحضر فمن وصف الرياض والقصور ويجالس الشراب وأما لما لم يكن مسروقاً في الجاهلية أو كان محصوراً بالمترفين منهم من اعتقت لهم مثل تلك الممالات . وبالجملة فهم قوم جرى الشعر على ألسنتهم كاملاً فيما زويه غمهم إلا إذا كان قبل ذلك شيء لم يلقنا على لم نقله تلك التارخ ولعل أول ما نقلوا به منه هذا النوع المعروف بالرجز وهو منزلة بين الشعر والنثر يلزمون في كل بيت منه قافيتين فقط على نحو ما نراه في الشعر الأفرنجي ليوثنا هذا ثم ظهر قوامه إلى سائر الأوزان يلزمون فيها القافية الواحدة في جميع أبياتها . وكان شمرهم فلاناً لمره مقصوراً على حوادثها قسمهم والإبانة عما يمكنه الشاعر من شكوى أو رجحان أو حكاية واقعة غرامية أو حالية يبرزون للمناقى الشعرية في ذلك كله كما قصود لهم قوسهم بحزنة

وأعلنت الإنسان أن له جانبين حياة فانية وحياة خالدة وأنه مثل حياته مؤلف من عنصرين حيوان ونفط ونفس وجسد وفصلت بين النسم والأجسام فصلاً بعيداً ووضعت بين الخلق والخلق فرقاً شامساً فازتقي بها عقل الإنسان من حال إلى حال وتحوّلت إخلاله التي هي تلو عقائده من صيغة إلى صيغة أخرى واتصل الشعر عنده من دائرة الروم إلى حد الحقيقة ومن الخيال الخرافى الكاذب إلى المنى الحسى الصحيح حتى بلغ ما هو عليه في هذا العصر اه

أما الشعر العربي فلم يكن في شيء من تاريخ الشعر الأفرنجي في جاعد أطواره وشدة البيان في تنقله من حال إلى حال على ما بينه الكاتب الفرنسى فيما نقلناه من كلامه وإنما هو شعر متعود في نفسه قساً في بلاد العرب بجحوصها وأجراه الله على ألسنة العرب وحدهم دون غيرهم لم يأخذوه عن أحد مستقلاً كما أخذ الأفرنج شمرهم عن اليزيدان والرومان ومن قبلهما ولم يأخذ أحد عنهم كما أخذ عن غيرهم بل بقي منحصرأ فيهم تتألوله إرثاً عن الطيبة في بدايتهم ولم يورثوه أحداً من غير قبائلهم والناطقين بلسانهم وجل ما كان من تغلب أطواره عندهم أنه لم انتقل إلى المحضر أولاً انتقلت بدارة العرب إلى المحاضرة المدنية لم يطرأ عليه سوى تغيير بڑه بتفتيح بعض ألفاظه وتغيير السهل الأخرس منها وإطراح الكلام الرخى الذى تأباه

منزله ويتفقون في إبراز مقاصده كما يتفقون في طمسه وإلبسه ويرتق بها في سلم الجبال الذي هو سلم الحقيقة كما ارتق في سلم المضطرة التي يريد في البداية والقطرة إلى أن بلغ الشعر عندنا مبلغه المعروف لهذا السهد لم يتخذ له من حقيقة أصله ونسق نظمه إلا هذا الشعر الذي لم يفسد

أما الفرق الفاصل بين الشعر عندنا وعندهم فليس نوعين لفعل ومستوى أما اللغز فهو حائلي بالوزن والقافية فإن وزن الشعر عندهم يتألف من الألفية القافية وهي كل بزة صوتية تستند على حرف من حروف اللام سواء كان ذلك الحرف وحده أو مقترنا

بحرف صحيح ويستنون هذه الألفية في اصطلاحهم الشعري بأقدامه بحرف صحيح ويستنون هذه الألفية في البيت فيكونون بها تنقسم البحر الشعر عندهم على حسب أعدادها في البيت فيكونون أطولها ما تركب من اثني عشر مجاء وهو ما يسمى بالوزن الإسكندري نسبة إلى الإسكندر وأقصروا من مجاء واحد فقط بحيث يسوغ للشاعر عندهم أن ينظم القطعة يكون أول أبياتها اثني عشر مجاء ثم ينزل فيها بالتدريج إلى أن يجتمعا بهبط واحد على ما يشاء بعض التواضع الثمانية عندنا خريسا. ولكن أكثر الأوزان شيوعا بينهم هو الوزن الإسكندري ومنه أكثر قصائدهم وروايتهم ولكن يشرط في البيت الذي يكون من هذا الوزن أن ينتهي كل شطر منه عند الحطة السادس بحيث لا تنقطع الكلمة في وسطه إلى شطرين بخلاف

عن الاختلاف ودعوى غير الحقيقة وحكاية حوادث ومبىة مما خرج عليه المرءون بعد ذلك وإذا خرجوا إلى المدح لم يجدوا الرجل إلا بجانبه ولم يذكروا من حسنه إلا ما صدر عنه فعلا كما أنهم إذا رثوا مفعولاً أمرؤوه إلا بما تنفع به قلوبهم من الحزن عليه وبين أن خلاقه وصفاته كما ترى ذلك في قصائدهم الجاهلية والمختصرة كقصائد زهير في حرم بن سنان وصبية كعب في مدح الرسول واستعطائه وأمثال ذلك فأنك لا تجد هناك اختلافا في المدح ولا تطرقا في الإطراء ولا إفراسا في التناء إلا ما جرى على طريق الاعتدال ولم يخرج عن حد القبول السامع في الألفاظ على غير ما صار إليه المدح بعد ذلك من الغلو الزائد وكثرة التعصب في إبراز المآل الجارية والصور الرومية والمخروج تارة إلى المحال حيث يحمل المادح مدوحه سائكا على الدهر ويضع في يديه أزيمة الأقدار ويقترب عليه تناول التحمير لو أرادها ويوصل حد حكمة إلى الشمس والبدر توسما في المآل وختنا في إبرازها وتصور ما كانهم لما انتقلوا من حالة البداية الجاهلية التي هي البساطة والقطرة إلى حالة المضطرة التي هي سلم الارتقاء ومدرجة المآل في سعة الجيش وترف النعمة ورأوا غير ما كانوا بالقوة من أبهة الملك وزيه المضطرة انتقلت معانيهم الشعرية أيضا على هذا النسق تدريجا منهم في مراقي المدينية وجعل الشاعر يزخرف مآل مشرو كما يزخرف

عدم لا توزم الشاعر في أكثر من بيتين، ولذلك كان شمرم أشبه بالإرابير، عندنا على ما قلناه قريبا، ولكن لم فيها قيدا آخر لا وجود له عندنا، وهو أنهم يقسمون القوافي إلى موزعة ومذكرة، ويختصرون أن تكون كل قوافي القصيدة موزعة فذكره على التوالي، بحيث لا يزال يطن على قافية مذكرة أو موزعة ويريدون بالقافية الموزعة ما كانت محتوية بحرف علة وبالمذكرة ما كانت محتوية بحرف صحيح، فهم أبداً يباينون بين هذه القوافي إلى ختام القصيدة.

ولما جلول الأبيات شمرم على قوافي متعددة لأن لنتهم صيغة طيلة الإقفاط لا تحسب لالتزام قافية واحدة في القصيدة الطويلة على خلاف الشعر العربي الذي له من التوسع لنته واستغاثة الإقفاطها أكبر فصيحة، وأدنى مدد على تعدد قوافيه التزام الحرف الواحد فيها ومن الغريب أنهم مع تفرسهم في القافية بكثرة تغييرها وعدم التزامها وجواز تكرارها بعدم أكثر الناس شكوى من مصو: بتأثره الظفر بالحكم اللتين منها حتى أن قوليه: قصه وهو من أكبر شعرائهم كان يظلم منها، ويسبها التبر القليل، والطام السديد، وأن شاعرهم بر الوالما امتنع مولير الشاعر الروائي الشهير قال له: «عنى يا مولير أين تجد القافية»، وما تنكر أن شعراء العرب يختصرون بالقافية في شمرم ويباهون بالوقوف على الحكم منها ويعدسون شاعرهم بأن القوافي

الشعر العربي الذي يجرى وصل الشطرين منه بكلمة واحدة وهو المبروف عندنا بالمتوزع. ولكنهم يخالفون العرب في هذا القيد بأنهم يقولون بين البيت الأول والثاني في الذي، والقيد جيباً بأن يجعلوا هذا على قافية البيت ويضموا ضموا له في أول البيت الثاني بحيث يضطر القارئ له أن لا يقف عند القافية بل يصلها بما يسد في الإقفاط. وهو القاعب الذي أنشأه فيكتور ميخو أنصار عليه أكثر شعرائهم اليوم ويخالف ذلك العرب قلن هذا بعد عدم من السيوب ولا يتساهلون بوقوف شمسهم في أشملهم ولو وقع في كلامنا على شمرم أنهم

كالبابنة الدياني حيث يقول

وم وردوا الجبل على قممهم وم أصحاب يوم عكاظ إن شبت لم مراقب صادقات شبت لم يصدق الودنى ولا يخفى أن إقامة الوزن في الشعر الأفرنجي على عدد الأبيات مما يسهل نظمه كثيراً ويبيح للشاعر أن يقدم ويؤخر في الإقفاط البيت ما شاء. ويصنع في أنشائه القافية التي يريد بها ولا يحتل منه الوزن عكس الشعر العربي الذي يعتمد وزنه على التفاعل من الأساليب والأوزان. فندم الحرف الواحد أو تأخير فيه قد يؤدي إلى اختلال الوزن بجملة أو ينقل البيت من بحر إلى بحر آخر كما هو معروف عند أرباب هذا الفن. وما يخالف الأفرنج في عكسه لفظية مسألة القافية بأنها

فيه أنهم يلزمون المطابق في نظمهم الزاماً شديداً ويمدرون عن المبالغة والإطراء ببدأ شامساً فلا تكاد تجد لهم غلواً ولا إنحرافاً ولا تشبهاً بديداً ولا استمارة خفية ولا خروجاً عن حد الجائز المقبول من الملقى الشعرية في جميع وجوهها ومقاصدها فهم من هذا القبيل أشبه بالرب في جاهليتهم إذا مدحوا لم يالتوا وإذا وصفوا لم يفرجوا وإذا شبهوا لم يمتدوا في التشبيه وإذا ذموا لم يمتدوا صفات المرنى وأخلقه في المدياني السهولة المبراة على خلاف ما صار إليه شعر العرب بعد الإسلام من الإغراق والتلوذ والمبالاة في الوصف إلى ما يقوت حد التصور والإدراك عما أشرنا إليه في فاتحة هذا المقال . غير أننا إذا جالسناهم فيما كثر هذا الأمر فحن منهم على اتفاق في بعض أطره أي أنه يجوز عندنا كل ما يجوز عند من هذا الشعر ولا يجوز ليسهم كل ما يجوز لدينا منه بحيث كنا جامعين شعرهم من هذا القبيل وزائدين عليه ما انفردنا به ودرهم من ذلك الإغراب وكنا نقدر أن نقول ، أعذب الشعر كذب وأحسنه أصدق ، وهم لا يقدر أن يقولوا إلا أن أحسن الشعر أصدق فقط . ومن وقف على ما في ديوان العلامة من شعر العرب في الجاهلية وصدر الإسلام ووقف على شعر الأفرنج اليوم رأى أن لا فرق بين الشعرين في بساطة المعاني وصدق التشبيه وحقائق الوصف وعجب كيف يكون كالشعر عند الأفرنج

تفادله ، وأنه يضعها في أمأكها ولكن شتان بين من يفخر بالفاقة وهو يلزمها في كل آيات قصيدته وبين من يفخر بها ويدهما تيرا تخيلاً وهو لا يلزمها إلا في كل بيتين من آياته

ثم إن عندنا خلاف ذلك نوعاً من الشعر يسمونه الشعر الأبيض وهو الذي لا يلزمون فيه قافية بل برسلته إرسالا ولا يتقدمون فيه بغير الوزن وأكثر شيوخ هذا النوع عند الإنكليز وعليه أغلب منظومات شاعرهم شكسبير أخذنا عن الشعر القديم . ومن اصطلاحهم في النظم أنهم يحاللون بين آيات القصيدة في قواعد ما بأن يفرقوا بين كل بيتين من قافية واحدة يبين آخرين من قافية أخرى على ما يشبه نسق الموشحات الاندلسية عندنا إلا أنهم توسعوا في المقارنة بين الأوزان توسعاً زائداً حتى صاروا ينظمون الموشح الواحد من الشعر على عدة أوزان مختلفة لا ينطبق مجموعها على الذوق السامع إذ ينشأ الاذن تسمع وزناً في بيت إذ بها قد انتقلت جأفة إلى وزن آخر ومنه إلى غيره دون أن تستقر على وزن معلوم . وهو بما لا يوجد عندنا إلا في بعض الموشحات المذكورة التي لم يبد أحد ينسج على نحوها في هذه الأيام .

هذا عمل ما نابن الأفرنج فيه من حيث اصطلاح الشعر اللغوي ومقتضيات قواعده وأوضاعه وأما من الجهة المعنوية فآول ما جالفتنا

والقصد ولا يأتون إلا بما عليه الباطنة وعلما للجان على اللسان فهم من هذا القيل يشبهون الأفرنج وإن لم يشبههم الأفرنج من غير هذا القيل .
 ثم إن اصطلاح الأفرنج أن لا يقتصر شيئا بين أيدي أغراضهم الشعرية بل يأتون بها اقتضاها من غير تهويد ولا مقدمة على خلاف ما يفعله أكثر شعراء العرب من تقديم النزل والنسيب والحكم وأمثاله أمام ما يقصدون من المدح أو الرثاء إلى أن يخلصوا منها إلى الآن ذلك ليس بالأمر اللازم عندنا وكثيرا ما يأتي الشاعر بفرسه في مفتتح قصيدته دون توطئة ولا تهويد . وما يجالفتنا فيه أنهم يحتاجون عن الغنى في قصائدكم ولا يستعملون التمدح في كلامهم بل يعدونه عيا وقصا بخلاف العرب الذين صبروا على هذا الأمر دوما طويلا وجلدوا له في أشعارهم بابا خاصا على أن يسمع كونه مباحا عند العرب فهو اليوم من المناهب المرغوب عنها لما في طيعة العصر من إيمائه إلا إذا دعت إليه ضرورة تدفع الشاعر إلى مثله في مقام الاتصال والمدافعة عن الأحساب

وما فاق الأفرنج فيه في مقام الشعر وأقروا به دوننا نظم الروايات الخيلية وأعدادها من أول أبواب الشعر وأسمى درجاته وأشدها دلالة على براعة الشاعر وحسن اختراعه ولم يصيرون في هذا الاعتقاد كل الإصا به لأن في نظم الرواية الشعرية من الدلالة

في عورة مدنيهم وعالم حصارهم مشابها لبدء قتاله عند العرب في إيمان جاهليتهم وخشونة بدلتهم على أننا إذا شأبنا الأفرنج في شعر جاهليتنا من حيث البساطة والتركيب الخفاف وبأنهم كثيرا في شعرنا الأخير من عهد النبي إلى اليوم من حيث الاغراب في المعاني والمخالفة في الوصف بما يخرج الكلام عن حد الحقيقة أحيانا أو يلبس الحقيقة الصغيرة منه التورب الطويل الضافي من الجواز والإيهام حتى يكاد ينكرها الخاطر وتبدو له على غير وجهها المروء إلا أن ذلك لا يرد في شعرنا إلا من بعض الوجوه المعهودة كالنزل والمدح وأشباههما مما يوافق الخيال ويجري مع وهم النفس ويقصد به تصوير الرجلان الخفي أكثر مما يقصد به تحرير الحقيقة الراهنة وذلك فتن في شعرنا العرب وتسابقوا إلى الصور الخيالية منه يهتزون بها في كل قالب ويأتون بها من كل سيل وقد آتوا ميدان الخيال فسيحا فجاءوا وجدوا مجال القول ذائسة فقالوا وساعدتهم أساليب اللغو واتساع تراكيها وبلاغة تبييرها وجزالة ألفاظها ووفرة الاستعارات والكنايات فيها فأفسدوا الأفراس قوافيهم مطلقة اللسان وأجالوا بهائمهم في سماء المعاني فاستنزوا الشعر من المعاني . وأما ما سوي ذلك من تقرير الواقع وإيراد الحكم وضرب الأمثال وتصوير المعاني ووصف المشاهد فأنهم لا يكادون يخرجون من حد الطبيعة ولا يجيدون عن محبة الصدق

يأتون به وتوسن فيه توسماً لا يقدر أن هم على الاتيان بئله . ولهم
إذا وصفوا حالاً من قتال رجلين أو معركة جيشين أو معاملة محيين
أو غرق سفينة أو مصاب قوم جاورا في ذلك بأحسن مما نجي به
وتوسموا فيه بالافتد أن نسبهم اليه . ومثل ذلك أن المني وصف
الأسد بما لا يقدر إفرنجي على وصفه بئله وميكو وصف معركة
وأنزلو بما لا يقدر شاعر عربي على الاتيان بظيره فهم بذلك أقدر
على تصوير الوقائع ونحنا أقدر على تصوير الاعيان لأننا إذا وصفنا
الشيء بلغنا من بيان صفاته إلى أدق خفاياه وبسطوا لبين الفسك مالا تكاد
ممانيه إلى أصغرها وأدناها حتى لا تبقى منه باقية ولا تقوتنا منه
حقيقة وصف وم إذا وصفوا حالة أو موقفا توصلوا إلى أخفى
دخائله وأبشروا عن أدق خفاياه وبسطوا لبين الفسك مالا تكاد
تبصره عن الحس من غوامضه وسرائره وذلك لأنهم يبينون
وجاهات النفس إلى أقصاها فلا يفوتون منها جليلا ولا دقيقا
وهي المزية التي يعتبرون الشاعر بها ونحن نغير إلى تلك التسمات
إشارة إجمال وترك إلى القارئ تمام التصور والفصيل

هذا ولو قيسنا بيان كل فرق بينا وبين الآخر فنج من مثل البدع
اللفظي والمعنوي عمالا وجود له وعدمه والفن في إيراد المعاني على
أساليب كثيرة عما انفردنا به دونهم وأوردنا على كل ذلك شاهدا
(١٠- عذرات)

على الفصل والابداع أكثر مما في نظم الديوان من القصائد
والقطعات إذ هي تقتضي حسن الاختراع في تأليف حكما تبار براعة
النظم في وضع أيلها ولطف التصور في بيان شعارات عيالها واختلاف
حالاتهم ودقة تريب فصولها وتوثيق عقدها وصل بعضهم ببعض
عما يستلزم روية طويلة وعارضة شديدة وقطرة فائقة في التصور
والنظم والتأليف على غير ما تقتضيه القصائد والمقاطع المشتتة التي
يقصد بها الناظم غرضاً واحداً فيأتي به في أبيات معدودة لا يضطر
فيها إلى عقد حكاية ولا إلى تمثيل عوارطف متعددة ولا إلى إقامة
نفسه في موقف كل شخص من أشخاص الرواية . يتكلم بلسانه
ويطلق عن شعوره ويضع في دوره التمثيل ما كان ينبغي أن يقوله
صاحب الدور الاصيل . وقد اتفق هذا الفن أينا في هذه الأيام
واشتغل به جماعة منا نظموا فيه الروايات الشعرية وأخصهم المرحوم
الماسوف عليه الشيخ خليل البازجي في روايته المروعة والوفاء . إلا
أننا لم نبلغ فيه مبلغ الآخر فنج بعد ولا وصلنا إلى ما وصلوا اليه من
درجة كماله وإتقانه

ومن الفرق بينا وبينهم في نظم الشعر أننا نقولهم في وصف
الشيء وهم يقولون تأني وصف الحالة أي أننا إذا وصفنا الأسماك الفرس
أو القصر أو القتي الجبل أو العادة المساء أتيننا في ذلك بأحسن مما

من كلامنا وكلامهم لضعف بنا المجال وخرج بنا نطاق البحث إلى دائرة
أوسع من دائرة الموضوع تستغرق كتاباً بأسره ولكن الذي يؤخذ
من جملة ما أوردناه أنهم قوم امتازوا عنا بشيء وامتزنا عنهم بأشياء
ولمنا قد جمعنا من شعرهم أحسنه ولم يجمعوا من شعرنا كذلك وهم
ولاشك ميزة اللغة العربية التي اختصت بما لم تختص به لغة سواها
من غزارة مواد اللفظ ووفرة ضروب التعبير واتساع مذاهب
البيان حتى لقد سماها الأفرنج أنفسهم «آتم لغة في العالم» وكفى
بذلك بياناً لفضلها على سائر اللغات ودليل على فضل شعرها على
سائر الشعر والله أعلم



صدر من مجلة (فصول)

رقم مسلسل	رقم المجلد	رقم العدد	محمور العدد
١	١	١	مشكلات التراث
٢	١	٢	مناهج النقد الأدبي - الجزء الأول
٣	١	٣	مناهج النقد الأدبي - الجزء الثاني
٤	١	٤	قضايا الشعر العربي
٥	٢	١	الشاعر والكلمة
٦	٢	٢	الرواية والقصة
٧	٢	٣	المسرح : اتجاهاته وقضاياها
٨	٢	٤	القصة القصيرة : اتجاهاتها وقضاياها
٩	٣	١	حافظ وشوقي - الجزء الأول
١٠	٣	٢	حافظ وشوقي - الجزء الثاني
١١	٣	٣	الأدب المقارن - الجزء الأول
١٢	٣	٤	الأدب المقارن - الجزء الثاني
١٣	٤	١	النقد الأدبي والعلوم الإنسانية
١٤	٤	٢	تراثنا الشعري
١٥	٤	٣	الحدثات - الجزء الأول
١٦	٤	٤	الحدثات - الجزء الثاني
١٧	٥	١	الأسلوبية
١٨	٥	٢	الأدب والفنون
١٩	٥	٣	الأدب والأيدولوجيا - الجزء الأول
٢٠	٥	٤	الأدب والأيدولوجيا - الجزء الثاني
٢١	٦	١	تراثنا النقدي - الجزء الأول
٢٢	٦	٢	تراثنا النقدي - الجزء الثاني
٢٣	٦	٣	جماليات الإبداع والتغير الثقافي - الجزء الأول
٢٤	٦	٤	جماليات الإبداع والتغير الثقافي - الجزء الثاني
٢٥	٧	٢ + ١	الشعر العربي الحديث
٢٦	٧	٤ + ٣	قضايا المصطلح الأدبي
٢٧	٨	٢ + ١	دراسات في النقد التطبيقي - الجزء الأول
٢٨	٨	٤ + ٣	دراسات في النقد التطبيقي - الجزء الثاني
٢٩	٩	٢ + ١	طه حسين وعباس العقاد
٣٠	٩	٤ + ٣	اتجاهات النقد العربي الحديث
٣١	١٠	٢ + ١	قضايا الإبداع (الجزء الأول)
٣٢	١٠	٤ + ٣	قضايا الإبداع (الجزء الثاني)

كشاف المجلد العاشر

(أ) كشاف الأعداد

- العددان الأول والثاني :
تضام الإبداع الأدبي (الجزء الأول)
العددان الثالث والرابع :
تضام الإبداع الأدبي (الجزء الثاني) .

(ب) كشاف الموضوعات

- | | |
|--|--|
| - الإبداع والخطابة | - الأزمة أم الإبداع |
| - أفاق جديدة لتاريخ الأدب | - محاولة لتفسير بداية الإبداع الفلسفي |
| - فكري عباد | - عبد الفتاح مكاوي |
| ع ١ ، ٢ / ١١٧ - ١٢٦ . | ع ٣ ، ٤ / ١٨ - ٣٦ . |
| - الإبداع والخطابة : قراءة في أسرار | - إشكالية الإبداع الفكري بين التطير اليوناني والتأصيل العربي |
| - عبد القاهر الجرجاني ودلالته | - والتفسير المعاصر |
| - مجدي أحمد توفيق | - عبد الفتاح عثمان |
| ع ١ ، ٢ / ٤٨ - ٦١ . | ع ١ ، ٢ / ٦٢ - ٨٢ . |
| - الاختراع والإبداع في كتاب «العمدة» . | - إلهام الخلق الفني |
| - عصام بي | - محمد ياسر شرف |
| ع ٣ ، ٤ / ١١٤ - ١٢٢ . | ع ١ ، ٢ / ٢٥ - ٣٧ . |
| - الأدب المقابل والأدب المقارن | - أما قبل |
| - في الدراسات العربية الحديثة | - رئيس التحرير |
| - تأليف : نجيب الحداد | ع ١ ، ٢ / ٤ . |
| - تقديم : مدحت الجيار | - أما قبل |
| - وثائق عربية | - رئيس التحرير |
| ع ٣ ، ٤ / ٢٤٥ - ٢٥٩ . | ع ٣ ، ٤ / ٤ . |

- أنطولوجيا الإبداع الفني
- صلاح قصصه
- ع ١٣ / ٤ - ٣٧ - ٤٩ .
- البنية البطركية
- تأليف : هشام شرابي
- عرض : صوسن ناجي
- ع ١٣ / ٢ - ١٧٩ - ١٨٩ .
- توحيد الخالق في إبداع فنان
- وفاء محمد إبراهيم
- ع ١٣ / ٤ - ٩٨ - ١١٣ .
- جلد المعادل السمي والمعادل الموضوعي في النقد الأدبي
- تأليف : والترج . أوج
- ترجمة وتقديم : حسن البنا عز الدين
- ع ١٣ / ٢ - ٢٢٩ - ٢٣٩ .
- جدلية الإبداع والموقف النقدي
- عز الدين إسماهيل
- ع ١٣ / ٢ - ١٢٧ - ١٣٧ .
- جدوى الشعر وجدوى النقد
- وثائق من النقد الغربي الحديث
- تأليف : ت . س . إليوت
- ترجمة : ماهر شفيق فريد
- ع ١٣ / ٢ - ٢١٤ - ٢٢٨ .
- جدوى الشعر وجدوى النقد
- وثائق من النقد الغربي الحديث
- تأليف : ت . س . إليوت
- ترجمة : ماهر شفيق فريد
- ع ١٣ / ٤ - ٢٢٩ - ٢٤٤ .
- اجلود السوسيو- تاريخية لحركة الإحياء
- قراءة في كتاب (قصيدة المنفى- دراسة في شعر رواد الإحياء)
- مقابلات
- عرض كتاب
- تأليف : مدحت الجيار
- عرض : عبد العزيز مواني
- ع ١٣ / ٤ - ١٤١ - ١٤٧ .
- خصوصيات الإبداع الشعبي
- نبيلة إبراهيم
- ع ١٣ / ٤ - ٦٧ - ٨٢ .
- دراسات في الشعرية
- الشاعر نموذجاً
- مقابلات
- عرض كتاب
- تأليف : مجموعة من الأساتذة الجامعيين
- عرض : محمد الناصر العجيمي
- ع ١٣ / ٤ - ١٤٨ - ١٦٨ .
- دور الآخر في الإبداع الجمالي
- وليد منير
- ع ١٣ / ٢ - ٩٢ - ١٠٥ .
- دور المعرفة الخلفية في «الإبداع» والتحليل
- محمد مفتاح
- ع ١٣ / ٤ - ٨٣ - ٨٧ .
- الرواية الصحيحة المفترضة
- لمعلقة عمرو بن كلثوم
- وثائق من النقد العربي الحديث
- باب تحقيقات
- تحقيق : فضل بن همار العمازي
- ع ١٣ / ٤ - ١٦٩ - ١٨٩ .
- شخصية المؤلف في أدب القرن العشرين
- تأليف : نيكولاي أناستاسيف
- ترجمة : بنيسى بوحالة
- ع ١٣ / ٢ - ٢٤٠ - ٢٤٨ .
- الصورة والنقمة والفكرة
- في ديوان محمد إبراهيم أبو سنة
- «رماد الأسطة الخضراء»
- (مقابلات)
- مصطفى ماهر
- ع ١٣ / ٢ - ١٥٢ - ١٦٧ .
- طاقة المدون وحركة الإبداع
- يحيى الرخاوي
- ع ١٣ / ٤ - ٥٠ - ٦٦ .
- العملية الإبداعية من منظور تولي
- سحر مشهور
- ع ١٣ / ٢ - ٨٣ - ٩١ .
- عن الشعر واللغة غير العقلانية
- في . شكولسكي
- ترجمة : مكارم الخمري
- ع ١٣ / ٤ - ٨٨ - ٩٧ .
- في صلة الشعر بالسحر
- مبروك المناهي
- ع ١٣ / ٢ - ١٤ - ٢٤ .
- قراءة لرواية (١٩٥٢)
- لجميل عطية إبراهيم
- مدحت الجيار
- ع ١٣ / ٢ - ١٦٨ - ١٧٢ .

- قضية الإبداع وآفاقها المعرفية
- محمود أمين العالم
- ع ١٧ / ١١ - ١٧
- قضية شياطين الصحراء
- وأثرها في النقد العربي
- عبد الله سالم المعطاي
- ع ١٣ / ٢ - ١٣
- قراءة لغوية في مسرحية
- «البحر» لأنس داود
- (محررة نقدية)
- محمد عبد المطلب
- ع ١٤٠ / ١٢ - ١٤٠
- «كتب المغازي وأحاديث القصصين»
- للشيخ محمد حبه
- (وثائق)
- نصوص من النقد العربي الحديث
- مجلة ثمرات الفنون
- ع ٢١١ / ٢ - ٢١١
- «الكتب العلمية وغيرها»
- للشيخ محمد حبه
- (وثائق)
- نصوص من النقد العربي الحديث
- مجلة الواقع المصرية
- ع ٢١٠ / ٢ - ٢١٠
- مفهوم الواقعية في أدب محمود البندوي القصص
- (رسائل جامعية)
- عرض: مصطفى عبد الشافي مصطفى
- ع ١٩٢ / ٤ - ١٩٢
- من قضايا الإبداع في التراث العربي
- فهد حكيم
- ع ٢٨ / ٢ - ٢٨
- نحو أجرونية للنص الشعري
- دراسة في قصيدة جاهلية
- (الواقع الأدبي - محررة نقدية)
- سعد مصلوح
- ع ١٣٨ / ٢ - ١٣٨
- نحو تطوير سيميوطيقي
- لترجمة الإبداع الشعري
- فريال جبوري غزول
- ع ١١٦ / ٢ - ١١٦
- نصوص من النقد العربي الحديث
- حكايات الشيخ المهدي
- هل هي أول مجموعة قصصية
- في أمينا الحديث؟
- (وثائق)
- تحقيق: محمد زكريا حنا
- ع ١٩٠ / ٢ - ١٩٠
- النظرية الأدبية المعاصرة
- تأليف: راسان سيلدن
- ترجمة: جابر حصفور
- عرض: محمد بيري
- (عروض كتب)
- ع ١٧٣ / ٢ - ١٧٣
- هذا العدد
- التحرير
- ع ١١ / ٢ - ١١
- هذا العدد
- التحرير
- ع ٩ / ٤ - ٩
- هذا العدد
- ترجمة: ماهر شفيق فريد
- ع ٣٠ / ٢ - ٣٠
- هذا العدد
- ترجمة: ماهر شفيق فريد
- ع ٥ / ٤ - ٥
- يد الشيال آراء حول الاستعمارية
- ومعنى المصطلح «استعمارية» في الكتابات المبكرة
- في النقد العربي
- وثائق من النقد العربي الحديث
- تأليف: فلفهارت هابنريكس
- (ترجمة): سعد المانع
- ع ١٩٥ / ٤ - ١٩٥

(ج) كشف المؤلفين

- بنمسي بوحالة
- شخصية المؤلف في أدب القرن العشرين
- تأليف نيكولاى أناستاسيف
- ع ٢٤٠ / ٢ - ٢٤٠
- التحرير
- هذا العدد
- ع ١١ / ٢ - ١١
- التحرير
- هذا العدد
- ع ٩ / ٤ - ٩

- حسن البنا عز الدين
- جدول المعادل السعوى والمعادل الموضوعى فى النقد الأدبى
- تأليف : والترج . أونج
- ع ١ / ٢ - ٢٢٩ - ٢٣٩ .
- رئيس التحرير
- أما قبل
- ع ١ / ٢ - ١٨٢ - ١٨٢ .
- رئيس التحرير
- أما قبل
- ع ١ / ٢ - ١٨٢ - ١٨٢ .
- سحر مشهور
- العملية الإبداعية من منظور تأويل
- ع ١ / ٢ - ٨٣ - ٩١ .
- سعاد المانع
- (ترجمة)
- يد الشهاب - آراء حول مصطلح الاستعارة
- فى الكتابات النقدية المبكرة
- تأليف : للفهارت هانركس
- (وثائق)
- ع ١ / ٢ - ١٩٠ - ٢٢٨ .
- سعد مصلوح
- نحو أجرومية للنص الشعرى
- (دراسة فى قصيدة جاهلية)
- (الواقع الأدبى - تجربة نقدية)
- ع ١ / ٢ - ١٣٨ - ١٥١ .
- سوسن ناجى
- البنية البطركية
- تأليف : هشام شرابى
- (عرض كتاب)
- ع ١ / ٢ - ١٧٩ - ١٨٩ .
- شكرى عباد
- الإبداع والحضارة
- ألفاق جديدة لتاريخ الأدب
- ع ١ / ٢ - ١١٧ - ١٢٦ .
- صلاح قصوى
- أنطولوجيا الإبداع الفنى
- ع ١ / ٢ - ٣٧ - ٤٩ .
- عبد العزيز موالى
- الجلود السوسيو تاريخية لحركة الإحياء
- تأليف : مدحت الجيار
- قراءة فى كتاب قصيدة المنفى
- (عرض كتاب)
- ع ١ / ٢ - ١٤١ - ١٤٧ .
- عبد الغفار مكاوى
- الأزمة أم الإبداع
- محاولة لتفسير بداية الإبداع الفلسفى
- ع ١ / ٢ - ١٨ - ٣٦ .
- عبد الله سالم المعطان
- قضية شياطين الشعراء وأثرهما فى النقد العربى
- ع ١ / ٢ - ١٣ - ١٣ .
- عبد الفتاح عثمان
- إشكالية الإبداع الشعرى
- بين التنظير اليونانى والتأصيل العربى والتفسير المعاصر
- ع ١ / ٢ - ٦٢ - ٨٢ .
- عز الدين إسحاق
- جدلية الإبداع والموقف النقدى
- ع ١ / ٢ - ١٢٧ - ١٣٧ .
- عصام بى
- الاختراع والإبداع فى كتاب «العمدة»
- ع ١ / ٢ - ١١٤ - ١٢٢ .
- فرهاد جهورى غزول
- نحو تنظير سيميوطيقى
- لترجمة الإبداع الشعرى
- ع ١ / ٢ - ١٠٦ - ١١٦ .
- فضل بن حيار المهارى
- الرواية الصحيحة المفترضة
- لمعلقة عمرو بن كلثوم
- (تحقيق)
- ع ١ / ٢ - ١٦٩ - ١٨٩ .
- فهد حكيم
- من قضايا الإبداع فى التراث العربى
- ع ١ / ٢ - ٣٨ - ٤٧ .
- ماهر شفيق فريد
- (ترجمة)
- جندوى الشعر وجدوى النقد
- تأليف : ت . س . إليوت .
- وثائق
- (نصوص من النقد الغربى الحديث)
- ع ١ / ٢ - ٢١٤ - ٢٢٨ .
- ماهر شفيق فريد
- (ترجمة)
- جندوى الشعر وجدوى النقد
- تأليف : ت . س . إليوت
- وثائق
- (نصوص من النقد الغربى الحديث)
- ع ١ / ٢ - ٢٢٩ - ٢٤٤ .
- ماهر شفيق فريد
- (ترجمة)
- هذا العدد This Issue
- ٣ - ١٠
- ع ١ / ٢ - ١٠ - ٣
- ماهر شفيق فريد
- (ترجمة) This Issue

- هذا العدد
- ع ٣، ٤ / ١ - ٥ - ٣
- مبروك النظمي
- في صلة الشعر بالسحر
- ع ١، ٢ / ١ - ٢٤
- جندى أحمد توفيق
- الإبداع والخطاب : قراءة في أسرار عبد القاهر الجرجاني ودلالته
- ع ١، ٢ / ٤٨ - ٦١
- محمد بربري
- النظرية الأدبية المعاصرة
- تأليف : رمان سيندن
- ترجمة : جابر منصور
- (عروض كتب)
- ع ١، ٢ / ١٧٣ - ١٧٨
- محمد زكريا عنان
- نصوص من النقد العربي الحديث
- حكايات الشيخ المهدي
- (وثائق)
- ع ١، ٢ / ١٩٠ - ١٩٧
- محمد عبد المطلب
- قراءة لغوية في مسرحية البحر لانس دلود
- (الواقع الأدبي - تجربة نقدية)
- ع ٣، ٤ / ١٢٥ - ١٤٠
- الشيخ محمد عبد
- (وثائق)
- نصوص من النقد العربي الحديث
- (الكتب العلمية وغيرها)
- ع ١، ٢ / ٢٠٨ - ٢١٠
- الشيخ محمد عبد
- (وثائق)
- نصوص من النقد العربي الحديث
- مجلة ثمرات الفنون
- وكتب المفازي وأحدث القصاصيين
- ع ١، ٢ / ٢١١ - ٢١٣
- محمد مطاع
- دور المعرفة الخلفية في الإبداع والتحليل
- ع ٣، ٤ / ٨٣ - ٨٧
- محمد الناصر العجيمي
- دراسات في الشعرية
- تأليف : مجموعة من الأساتذة الجامعيين
- (عروض كتب)
- ع ٣، ٤ / ١٤٨ - ١٦٨
- محمد ياسر شرف
- إلهام الخلق الفني
- ع ١، ٢ / ٢٥ - ٣٧
- محمود أمين العالم
- قضية الإبداع وآفاقها المعرفية
- ع ٣، ٤ / ١١ - ١٧
- مدحت الجيار
- قراءة لرواية (١٩٥٢)
- لجمل عطية لإبراهيم
- ع ١، ٢ / ١٦٨ - ١٧٢
- مدحت الجيار
- وثائق عربية (تعلق وتقديم)
- الأدب المقابل والأدب المقارن
- في الدراسات العربية الحديثة
- تأليف : نهج الحداد
- ع ٣، ٤ / ٢٤٥ - ٢٥٩
- مصطفى عبد الشافي مصطفى
- مفهوم الواقعية في أدب محمود البديوي القصص
- (عرض)
- [رسائل جامعية]
- ع ٣، ٤ / ١٩٠ - ١٩٧
- مصطفى ماهر
- الصورة والنسبة والفكرة في ديوان محمد إبراهيم أبو سنة
- (رماد الأسطة الحضرية)
- (مقابلات)
- ع ١، ٢ / ١٥٢ - ١٦٧
- مكارم الفعري
- (ترجمة)
- عن الشعر واللغة غير العقلانية
- في . شكولوسكي
- ع ٣، ٤ / ٨٨ - ٩٧
- نيلة إبراهيم
- خصوصيات الإبداع الشعبي
- ع ٣، ٤ / ٦٧ - ٨٢
- وفاء محمد إبراهيم
- توحيد الخلق في إبداع فنان
- ع ٣، ٤ / ٩٨ - ١١٣
- وليد منير
- دور الآخر في الإبداع الجمال
- ع ١، ٢ / ٩٢ - ١٠٥
- يحيى الرخاوي
- طاقة العدوان وحركة الإبداع
- ع ٣، ٤ / ٥٠ - ٦٦

الهيئة المصرية العامة للكتاب

في مكاتبها



بالقاهرة

- ٣٦ شارع شريف : ٧٥٩٦١٢
- ١٩ شارع ٢٦ بوليت : ٧٤٨٤٣١
- ٥ ميدان عراقى : ٧٤٠٠٧٥
- ٢٢ شارع الجمهورية : ٩١٤٢٢٣
- ١٣ شارع المتدبانت : ٥٤٦٧٧٤
- الباب الأحمر بالحسين : ٩١٣٤٤٧

والمحافظات

- دمهور شارع عبد السلام الدافلى : ٦٤٠٥
- طنطا - ميدان الساحل : ٢٥٩٤
- المنيا الكبرى - ميدان المطلة : ٤٢٧٧
- المنصورة ٥ شارع الثورة : ٦٧١٩
- الجيزة - ١ ميدان الجزيرة : ٧٧١٣١١
- المنيا - شارع ابن عسبة : ٤٤٥٤
- أسيوط - شارع الجمهورية : ٢٠٣٢
- أسوان - السوق السياحى : ٢٩٣٠

الإسكندرية : ٤٩ شارع سعد زغلول نيلون : ٢٢٩٢٥

المركز الدولى للكتاب

٣ شارع ٢٦ بوليو بالقاهرة ت : ٧٤٧٥٤٨



which calls for a revision of the traditional views on creativity. Creativity, in this new perspective, is no longer abstract or transcendental. It would make more sense to speak of it in terms of production and re-production.

Second, there is Purse's theory claiming that creativity, production and re-production all stem from the same nucleus or matrix. Purse's semiotics are now regarded as one of the foundations of theories of artificial intelligence for the light they shed on its processes of production, reception and interpretation.

Meftah maintains that, with the convergence of the divergent, both analyst and creator are governed by the same mechanisms. Pre-knowledge, stored in memory, makes for the re-production of literary and artistic texts as well as for other aspects of human behaviour. It is this background knowledge which guides the steps of both creator and analyst.

Next, there is Victor Shklovsky's 'On Poetry and Irrational Language' rendered into Arabic by Maqarim Al-Ghamry. The emphasis here falls on the art of poetry. Nabila Ibrahim, as we have seen, has been concerned with collective creativity. Shklovsky, on the other hand, is preoccupied with a highly individual form of creativity. A poet creates through his use of language. The main question posed by Shklovsky, here, is : what sort of language? In providing an answer, he concludes that a poet needs another- an irrational- kind of language.

As a Russian formalist, Shklovsky's criticism is a product of the Modernism of the late nineteenth and the early twentieth centuries.

Shklovsky asserts that idea and speech are not enough to meet the needs of an inspired poet. He must take liberties with the language he uses to the extent of turning it into something subjective, irrational even.

Shklovsky sets much store by the phonetic dimension of language. Sound could operate outside the fold of meaning, or even in opposition to it. It elicits an immediate response and makes for a rich suggestiveness. Sounds can evoke sorrow, delight and a wide spectrum of other human emotions.

On an equally empirical plane is Wafaa Mohamed Ibrahim's 'Monotheism in an Artist's Creation'. This is a study in plastic art focusing on some five hundred pictures by Salah Tahir, a major contemporary Egyptian artist- all employing the letters 'huwa' (He), normally referring to God in Arabic writing. Tahir's

experiment sheds light on the relation between Man and his Creator. Through his chosen theme, he has been able to give expression to the mystical part of his psyche, endowing the word 'Huwa' (He) with both meaning and artistic value.

In her analysis of Tahir's paintings, Ms Ibrahim takes into account three aspects: the experience of the artist; the response of the viewer; and the work of art itself. Having conducted an interview with the artist and made herself acquainted with extant literature on his work, she undertakes an analysis of his paintings from two angles: plastic values as abstract entities; and the emotional and intellectual background to them. Two sets of pictures- one opaque and the other illuminated- are juxtaposed and contrasted in an attempt to trace the artist's line of development from beginning to end.

Ms Ibrahim concludes that in his variations on the word 'Huwa' (He) Tahir has been trying to reduce physical plurality to metaphysical unity. To quote from his own writings, 'It is through art, and art alone, that our lost souls could be recovered. It is a potential substitute provided our souls are wide awake'.

Finally, Isam Bahel writes on *Innovation and Creativity in Al-Umdah*, a critical treatise by an ancient Arab critic, Ibn Rashiq. Bahel starts with a definition of the terms 'Innovation' and 'Creativity' in the context of two age-old controversies : the issue of language and meaning, and the quarrel between the ancients and the moderns. According to Ibn Rashiq, 'Innovation' is more related to meaning, whereas 'Creativity' has more to do with a poet's use of language.

Ibn Rashiq's distinction between 'Innovation' and 'Creativity' assumes a possible separation between language and meaning. But in his actual practice he cannot avoid a merger of the two. His prejudice against the Moderns : (though he shows a certain partiality for the poetry of Ibn Al-Rumi narrows his scope. He maintains that poetry has a definite diction, sanctioned by centuries of usage, that should not be abandoned. He thus inadvertently turns a poet into a mere 'consumer' of stock responses, attitudes, ideas and emotions.

Abridged and translated by

MAHER SHAFIQ FARID

Artistic Creation' Salah Qansuwah poses anew the questions: What is art? What is the nature of a work of art? What are the distinguishing features of artistic creation? After reviewing the main landmarks on the road, Qansuwah concludes that, rather than being a form of consciousness, art is an ontological style or level. Two planes of existence are clearly related to the artistic phenomenon, but do not constitute a work of art in themselves: First, the artistic character that finds its way into man's practices in the domains of religion, science, philosophy and action. Second, the artistic texture manifested, in various ways in such phenomena as dream, play, magic and myth.

Imagination and value are inextricable in so far as necessity turns into a potential; with raw materials subjected to a process of rigorous selection terminating in the creation of a work of art.

According to Qansuwah, artistic vision is the opposite of Sartre's '*esprit du sérieux*'. It is nearer to Proust's definition of art as a rediscovery of reality and a way of bringing it under control.

The themes of love, woman and youth- so recurrent in human literature, ancient and modern- are touched upon by Qansuwah in an attempt to trace their causes, effects and contexts.

From philosophy and aesthetics Yahya Al-Rakhawy's '**Aggressive Energy and the Dynamism of Creativity**' takes us to the domain of psychology. The writer seeks to shed light on the resemblances and differences between the nature of aggression, on the one hand, and the essence of creativity on the other. Aggression, as distinct from aggressiveness, is a positive instinct making for the preservation of the individual and the species alike.

In the context of the theory of instincts, a comparison is made by Al-Rakhawy between sex and aggression regarding their respective nature, expression, goals and functions. Through analysis and comparison, he shows the role played by aggressive energy as an agent for motion, activity, creativity and innovation.

Aggression, in its positive forms, is thus seen as a contribution to creativity. It goes beyond the layers of self-consciousness, penetrating the minds of the recipients and disturbing them out of their apathy and self-complacency.

Al-Rakhawy infers that the instinct of aggression is deeper and of greater significance than the sexual instinct. He calls for a study of all forms of creativity

from a biological, functional and teleological perspective.

With Nabila Ibrahim we move on from the domain of psychology to the study of folklore. The starting-point for her '**Particularity of Folk-Creativity**' is the fact that folk-Creativity is as inevitable as instinctual activity. It is a natural process and an integral part of the cultural framework in a given society.

Despite the fact that folklore constitutes a kind of collective memory, it is ever open to new interpolations and additions. This may take one or more of three possible forms: (i) addition through quantitative accumulation (ii) redistribution of the content of texts over new forms (iii) cancellation of certain aspects of the old and their replacement by the new.

The main features of folk literary expression are as follows: (i) oral communication through the sense of hearing (ii) susceptibility to conservation through a written medium (iii) reciprocity between a performer and an audience.

Particularity of composition, as far as folk-literature is concerned, lies basically in the anonymous character of this act of composition. It also manifests itself in its protean character as it changes hands from one narrator to another. Through an examination of folk tales, songs and proverbs, Nabila Ibrahim seeks to pinpoint the distinguishing features of folk-literature as distinct from individual creativity.

Folk-literature sets no barriers between the real and the surreal. It deals with types rather than individuals. It is simple without being superficial, and makes frequent use of repetition as an effective rhetorical device.

The relationship between the real and the surreal in folk literature is governed by three considerations; nature; personification; and the world of the unknown. Through an analysis of different folk genres, the writer stresses the connections between form and function.

Mohamed Meftah's '**The Role of Background Knowledge in Creativity and Analysis**' takes us to another cognitive discipline, one that is meant to replace cybernetics, namely artificial intelligence. The writer assumes the existence of two, ever separate, lines running in parallel: the creative and the critical.

Recent philosophical studies have given rise to theories and concepts that make both creator and analyst subject to the same mental processes.

To start with, there is the concept of intertextuality

THIS ISSUE ABSTRACT



The present issue of *Fusul* takes up where our last issue left off: it resumes our discussion of creativity and related subjects. No attempt is made to say the last word on the subject since, by its very nature, it recognises no such thing as a 'final' or 'definitive' word. Rather, our approach is meant to serve as a springboard towards further discussion.

The issue of creativity is too wide to be encompassed within the bounds of literary criticism. Hence *Fusul's* decision to attack the subject from various angles.

Fusul has put eight questions to Mahmoud Amin Al-Aleem, specialist in philosophy and criticism. Some of these questions touch on creativity in the domain of philosophy, others on creativity in art and letters while still others deal with so-called creative criticism, as well as with the conditions of the creative process. Al-Aleem's answers take the form of a cohesive and sustained argument in which the issues involved are viewed from clear-cut intellectual perspectives. Among these issues are creativity as such; its realization on mental, scientific, historical and sociological planes; as well as its literary and critical manifestations. His argument could be summed up as follows: all creativity is an independent and self-contained activity. It has its own components without being divorced from ulterior sources. Al-Aleem applies this basic concept to various forms of creativity. Despite the uniqueness of the artistic process, he remarks, it retains its connection with a universal significance and remains, conditioned by objective factors. While recognizing the individuality of the creative artist, Al-Aleem stresses the social and historical dimensions informing creativity and giving it whatever cognitive value it may have.

Next, there is Abdal Ghafar Makawi's philosophical study 'Crisis the Mother of Creativity: An Attempt at Interpreting the Beginnings of Philosophical Creativity' in dealing with his subject, the writer dwells on four modern thinkers: Descartes, Kant, Hegel and Husserl.

According to Makawi, the concept of 'crisis' plays a positive role in the development of philosophical thinking. It lies behind all that is new and fresh. It is closely related to the concept of contradiction in its two forms: the logico-dialectical; and the historico-temporal. Descartes, who started by doubting everything, ended up as a believer in a thinking 'I': *cogito, ergo sum*. Kant, who regarded contradiction as a mere phenomenon or an illusion on the part of pure reason, came to the conclusion that the contradictions of knowledge, in the absence of an empirical or concrete basis, are 'limit situations' to be avoided if philosophy were to be critical and scientific. Hegel, like other advocates of the dialectic, is a staunch supporter of the dialectic as the motive power behind both thought and reality. As for Husserl, the founder of Phenomenology, he reveals the contradictions of psychologism when applied to logic and mathematics and calls for a return 'to the objects themselves'.

Makawi concludes that the historical and cultural conditions obtaining in our society today make it imperative to adopt a methodical approach to the problems facing us. Since crisis is the mother of creativity, it is hoped that the contradictions in which our life abounds will give rise to a new way of thinking and a new life.

From pure philosophy we move on to aesthetics or the study of the beautiful in art. In his 'Ontology of

FUSŪL

Journal of Literary Criticism

Issued by

General Egyptian Book Organization

Chairman

SAMIR SARHAN

or :

Z EL-DIN ISMAIL

aging Editor :

DAL OTHMAN

Out :

D EL MESSIRY

etariate :

M BAHY

LEED MONEER

HAMMAD GHAITH

MAD MEGAHED

MAL SALAH

Advisory Editors :

Z.N. MAHMOUD

S.El-QALAMAWI

SH.DAIF

A.EL-QUTT

M.WAHBA

M.SUWAIF

N.MAHFOUZ

Y.HAQQI

ISSUES OF CREATIVITY

PART 2

. VOL. X . NO 3, 4 . January 1992

شماره ثبت ۶۱۱۷۶

رده بندی

تاریخ ۲۷ شهریور